B. C. U.
P 179
P 3131

ANUL XXXI
1 ianuarie-martie
1983

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

Director fondator:
G. Călinescu

În acest număr:

- *Despre cugetare* — un text necunoscut al lui Mihai EMINESCU
- Nichita STĂNESCU — *De ce scriu? În ce cred?*
- Centenar URMUZ
- Dialogul artelor — Richard WAGNER
- Ștefana VELISAR - TEODOREANU: *Confesiuni literare*
- Inedit: Costache NEGRUZZI, Tudor ARGHEZI, I. M. SADOVEANU
- În foileton: Mircea ELIADE — *Teza de doctorat*

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
Bd. Republicii, nr. 73, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie
şi teorie
LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Colegiul editorial :
Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Bd. Republicii, nr. 73, Bucureşti, cod 70311*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei.

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie şi teorie LITERARĂ

Anul XXXI, Nr. 1, Ianuarie — Martie 1983

Sumar

3 **Din pragul altui deceniu** (Mihnea GHEORGHIU)

PUNCTE DE VEDERE

7 *Revista de istorie şi teorie literară la 30 de ani de la apariţie* (Consideraţii de : Ioan-Iovit POPESCU, Şerban CIOCULESCU, Alexandru GRAUR, Constantin CIOPRAGA, Al. PIRU, Eugen TODORAN)

EMINESCIANA

11 *Sugestii şi simboluri. Elemente de psihologia creaţiei* (Edgar PAPU)
13 *Teoria dramei. Lecturi posibile* (Marin BUCUR)
17 *A patra dimensiune : receptarea în timp* (Alexandru PALEOLOGU)

ANCHETA NOASTRĂ

23 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspunde Nichita STĂNESCU)

POETICA

24 *Une théorie comparatiste de la littérature* — I (Adrian MARINO)

CONFESIUNI LITERARE

29 Ştefana VELISAR-TEODOREANU : *«Am trăit foarte mult, în sensul că am trăit prea multe lucruri...»* (Mărturii consemnate de I. OPRIŞAN)

SAECULUM

Centenar URMUZ

34 *Buruiană, floare sau iarbă de leac ?* (Marin SORESCU)
35 *Profil în perspectiva timpului* (Constantin CIOPRAGA)

«BILETE DE PAPAGAL»

38 *Semnificaţia unei aniversări* (Ion BIBERI)
39 *De-a lungul a patru decenii* (Mitzura ARGHEZI)
40 *TUDOR ARGHEZI : «Folosul unui text concis...»*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MATEIU I. CARAGIALE

41 *Viii şi morţii...* (Nicolae MANOLESCU)

DIALOGUL ARTELOR

RICHARD WAGNER

45 *O sută de ani de la moarte (1883—1983)* (Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA)
50 *ION MARIN SADOVEANU : Wagner şi Bayreuth* (Conferinţă radiofonică prezentată de I. OPRIŞAN)

DIDACTICA

54 *G. CĂLINESCU : [Ştiinţă şi spirit critic]* (Text inedit, adnotat de Georgeta STOIA-MĂNESCU)

IPOTEZE

61 *O eroare arghezian㠠 sau o simplă greşeală de tipar ?...* (Dan BUGEANU)

«ARCHIVU...»

66 *MIHAI EMINESU : [Despre cugetare]* — I (Un «compendiu» de logică transcris şi comentat de D. VATAMANIUC)

CONFLUENŢE

73 *Cu Jean-Paul Mestas despre poezia românească* (Dialog realizat de Cornelia ŞTEFĂNESCU)
75 *Un scriitor bilingv — Dimităr Veliksin* (Ştefana TARINSKA şi Rodica FLOREA)
77 *Teatrul românesc în «dezbatere» poloneză* (Stan VELEA)

CRONICA EDIŢIILOR

79 *Probleme ale valorificării moştenirii literare* (Al. SĂNDULESCU)
81 *G. CĂLINESCU, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediţia a II-a, Editura Minerva, 1982 (Ion BĂLU)

MATERIAL DOCUMENTAR

85 *Din ineditele lui Costache Negruzzi* (Andrei NESTORESCU)
89 *În marginea «Tezei de doctorat» a lui Mircea Eliade* (C. POPESCU-CADEM)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

91 Adrian Marino, *Littérature roumaine — littératures occidentales. Rencontres* (Monica SPIRIDON) ; Ion Bălu, *Viaţa lui G. Călinescu* (Marcel DUŢĂ) ; *Eminescu şi clasicismul greco-latin. Studii şi articole* (Dan C. MIHĂILESCU) ; *Rumänische Sagen und Sagen aus Rumänien* (Cătălina VELCULESCU)

97 **BREVIAR**

ÎN FOILETON

99 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* (I)

107 **AQUA FORTE**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«Este necesar ca în munca și lupta pentru înfăptuirea Programului partidului, a hotărîrilor Congresului al XII-lea și ale Conferinței Naționale, să dăm un nou avînt activității științifice, să facem ca, în toate sectoarele, știința, cercetătorii, oamenii de știință, să-și aducă o contribuție mai importantă la soluționarea problemelor complexe ale dezvoltării și organizării întregii activități pe baza celor mai noi cuceriri ale științei și tehnicii contemporane. Este necesar, de asemenea, să perfecționăm continuu învățămîntul, să întărim legătura între învățămînt, cercetare și producție, să asigurăm formarea cadrelor, a specialiștilor necesari pentru toate domeniile de activitate.»

NICOLAE CEAUȘESCU

(din *Cuvîntarea la adunarea solemnă din Capitală* cu prilejul împlinirii a 50 de ani de activitate revoluționară și a aniversării zilei de naștere a Secretarului General al Partidului)

DIN PRAGUL ALTUI DECENIU

Istoria literară românească, așa cum se practică de la o bucată de vreme, se manifestă cu succes în trei direcții principale : extinderea și aprofundarea zonelor ei de acțiune, împrospătarea activă a metodelor proprii de investigație și multidisciplinaritatea. Ea se raliază astfel în chip fericit cadrului științific general, promovat cu îndrăzneală în toate celelalte științe sociale. Este meritul Institutului nostru de specialitate, de a se prezenta cu realizări notabile și durabile, într-un domeniu ilustrat de nume și opere ce se înscriu cu glorie în patrimoniul culturii naționale, a căror contribuție la îmbogățirea documentară și teoretică a corpus-ului de istoria literaturii române (dedicat și învățămîntului de toate gradele), ca și participarea la definirea noilor coordonate ale literaturii universale și comparate, sînt pe drept cuvînt apreciate.

Apare de asemenea semnificativă relația stabilită mai de mult și precizată în mod ferm în cele din urmă, cu cercetările de filologie și de istorie a culturii, considerate ca inseparabile acum cînd istoria limbii și a literaturii române ocupă același capitol din istoria națională în marele *tratat* în curs de finalizare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sînt încredințat că exprim o părere generalizată, constatînd nivelul preocupărilor și rezultatele cercetărilor pe teren ale oamenilor noștri de știință, cercetători, cadre didactice, activiști de partid și de stat, în acest sector specific al științelor sociale în care își desfășoară activitatea institutele de cercetare din Capitală, ca și celelalte institute și centre de științe sociale din țară, care participă la îndeplinirea programului integrat de cercetare la nivel republican, coordonat de Academia de Științe Sociale și Politice împreună cu Ministerul Educației și Învățămîntului, plan aprobat de conducerea Partidului. Întregul activ e azi conștient de rolul științelor sociale, care au beneficiat în permanență de aportul personal al conducătorului Partidului și statului nostru, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, ctitor și președinte de onoare al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.

Cercetarea științifică românească se desfășoară în toată această zonă sensibilă «dintre epistem și logos», acolo unde obiectivele ideologice ale cercetătorului și creatorul urmăresc să aprecieze valoarea lor pentru spiritul omenesc, în egală măsură cu valoarea lor practică în conducerea și organizarea societății. În această ordine de idei, putem spune că, definind știința ca factor activ, hotărîtor în construirea societății socialiste și comuniste, Programul Partidului îi deschide o nouă perspectivă *stimulîndu-i progresul în interacțiunea cu celelalte forme ale conștiinței sociale*, protejîndu-i logica ei internă în conexiune cu practica, asigurînd transmiterea valorilor sale de la o epocă la alta, pe drumul trecerii de la fenomen la esență, la studierea legilor care guvernează faptele și pe baza cărora să se elaboreze prognoze realiste cu cele mai bune șanse de succes.

În repetate rînduri, conducerea Partidului a trasat sarcina unei îmbinări organice dintre viața politică și cea științifică, între instituțiile care asigură exercitarea largă a democrației și cele cu funcție economică și cultural-educativă explicită, subliniind că ea reprezintă o sinteză unitară, dinamică, între valorile obiective, politice, sociale, morale și culturale ale națiunii și valorile subiective individuale, talentul, răspunderea personală și aptitudinile oamenilor muncii, pe scurt: competitivitatea inteligenței românești. Această concepție unitară nu trebuie înțeleasă în sensul îngust al uniformizării; ea se bazează pe confruntarea dintre diferite teze și concepții, pe lupta permanentă dintre nou și vechi. Cadrul democrației socialiste face posibilă și viabilă această sinteză, care permite afirmarea personalității și perfecționarea ei în practica social-politică a societății noastre, asigurînd creșterea calitativă a muncii și creației la toate nivelurile.

Civilizația socialistă este încă, deocamdată, o noțiune în devenire, deoarece termenii ei continuă să sufere modificări, în funcție de programul material și moral al societății pe care o definește. Noile ei resorturi și finalități, în perspectiva ideilor Partidului nostru, ale conducerii sale, insistă asupra cîtorva categorii obiective și anume: înfăptuirea unui socialism al abundenței materiale, al suveranității naționale și al dezvoltării multilaterale a persoanei umane și un efort permanent pentru instaurarea păcii în lume.

În consecință, pe plan intern va crește rolul educației, culturii și științei în dezvoltarea forțelor de producție; programul ideologic românesc apare cu atît mai important acum cînd se știe că dezvoltarea nu este doar o operație tehnică, oricît de bine calculată, ci este un efort ale cărui caracteristici psihosociale apar ca determinante. Președintele Țării a subliniat faptul că: *«trebuie să înțelegem că în orice știință, cu atît mai mult în științele sociale, economice, este necesar să ținem pasul cu schimbările care au loc pe plan național și pe plan internațional. Numai așa vom putea elabora în mod corespunzător atît linia de dezvoltare eco-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nomico-socială, cît și linia politică generală, în concordanță cu cerințele vieții, ale progresului». În *cuvîntarea* rostită la adunarea festivă din Capitală consacrată sărbătoririi aniversării sale, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, a reluat această teză, arătînd că evoluția societății și a claselor sociale tinde spre o omogenizare democratică de tip nou, în care *emanciparea intelectuală va juca un rol decisiv.* Înfățișîndu-se pe sine însuși *«ca fiu de țăran, ca muncitor și ca intelectual»*, secretarul general al Partidului a dat această definiție căilor și mijloacelor pentru atingerea țelului final al revoluției socialiste : *«Comunismul înseamnă știință, cultură, un înalt nivel de cunoaștere a legilor dezvoltării sociale și ale naturii».*

Cultura românească a traversat, cum bine se știe, destule zone dificile în procesul formării, dezvoltării și mai ales al afirmării sale, ca entitate originală în plan european și universal. A fost nu o dată îngrădită, împiedicată în evoluția sa firească, revendicată de puteri politice ostile, deturnîndu-i-se adesea sensurile majore în ciuda evidențelor furnizate cu lux de amănunte de atestări istorice, și supusă unor lungi perioade de stagnare sau falsă dezvoltare. Este meritul incontestabil al anilor socialismului de a fi repus definitiv în drepturi civilizația spirituală a poporului român și este unul din meritele esențiale ale politicii culturale a Partidului de cînd țara se află sub conducerea președintelui NICOLAE CEAUȘESCU, acela de a fi promovat o politică echilibrată și ferm elaborată pentru temeinicia unei adevărate unități și originalități în manifestarea specificului cultural național, cu fața la viitor.

În condițiile specifice existenței unei națiuni independente, care își elaborează singură strategia politico-economică și socio-culturală, activitatea creatoare pe tărîm spiritual capătă o importanță fundamentală, cu triplă deschidere : aceea de a întruchipa unitatea ființei naționale și voința ei de afirmare, de a reliefa potențialul creator al acesteia, dincolo de orice determinare străină, de orice unidirecționare sau valorificare fragmentară și de a garanta statutul inconfundabil — axat pe adevărul istoric și valoarea pur culturală — al prezentului și viitorului civilizației respective.

O vastă operă de valorificare a patrimoniului spiritual și de stimulare a energiilor creatoare ale prezentului a fost desfășurată ; s-au redat circuitului public opere fundamentale aparținînd marilor creatori naționali ; s-au elaborat planuri ferme și pe termen lung realizîndu-se un echilibru eficace între diversele compartimente ale vieții intelectuale, învățămînt, cercetare, mecanism editorial, de presă, radio și TV, sitemul de păstrare și circulație a valorilor spirituale — muzee, biblioteci, arhive etc. Dar, mai cu seamă, au fost inițiate cercetări documentare vaste, au fost puse bazele unor întreprinderi culturale fără pereche mai înainte, care au cuprins cadre și colective de specialiști de pe întreg teritoriul țării.

Se elaborează *tratate* unitare de istorie și artă națională, de istorie a științei, de istorie a literaturii, s-a început o operă susținută de conservare a fondului de aur al culturii române și de valorificare științifică a acestuia, totul desfășurîndu-se în paralel cu procesul moral-educativ de formare a personalității umane, de ridicare a conștiinței artistice a tuturor oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, proces care garantează o receptare sigură și nuanțată a celor mai complexe și delicate probleme legate de apartenența unui fapt de cultură la o anume epocă sau orientare istorico-politică.

Întreg acest proces este în plină desfășurare, deși nimeni nu poate afirma, la o analiză lucidă și științifică a realității că situația n-ar fi perfectibilă, că au dispărut cu desăvîrșire practicile arbitrare, de limitare conștientă sau inconștientă a muncii culturale, rutina și conservatorismul, spaima față de afirmarea noului,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

frica de nu a greși cumva, și am greși desigur afirmînd că nu mai este încă destul de făcut pentru instaurarea unei gîndiri revoluționare în toate compartimentele vieții culturale. Așa cum s-a arătat la Conferința Națională a P.C.R. din decembrie 1982, față de dezvoltarea forțelor și mijloacelor de producție, progresul sistemului ideologic și cultural prezintă unele rămîneri în urmă. Însă cadrul general de manifestare a potențialului creator din domeniul nostru confirmă premisele generoase ale procesului cultural în curs de desfășurare, care oferă toate garanțiile că marile energii intelectual-artistice angrenate aici vor configura imaginea completă, originală și sensibilă, a unei adevărate culturi socialiste românești, demnă de tradițiile sale puternice.

Fiind una din coordonatele de bază ale culturii naționale, istoria literară se bucură de un statut aparte în această politică. Fonduri însemnate sînt alocate pentru cercetarea pe termen lung, structurile cercetării înglobînd un număr considerabil de cadre. Există și climatul util pentru valorificarea rezultatelor, căutîndu-se soluțiile cele mai bune.

Revista de istorie și teorie literară este un bun exemplu în acest domeniu ; o revistă aparținînd unui institut specializat, singurul cu acest statut în România, care a intrat în al patrulea deceniu de activitate statornică. Lucrul său ar fi fost de neînchipuit în alte perioade istorice, cînd astfel de întreprinderi erau marcate de dificultăți financiare, fără planuri de perspectivă ferme și nu o dată la cheremul unor incompetențe condescendente, sau la dispoziția unor capricii extraculturale.

În ceea ce a afirmat pînă acum și mai cu seamă în ceea ce apare evident că s-a angajat să facă de acum înainte, *Revista de istorie și teorie literară* prezintă încă una din garanțiile sigure că valoarea documentului de istorie literară va fi pertinent pusă în lumină.

Istoria literară oferă culturii naționale un instrument cu multipă funcționalitate : ea conține mărturia unui trecut, atestarea lui sigură, este semnul nu doar al potențialului artistic creator, dar și un reper în studiul evoluției mentalității naționale. Este de asemenea un punct de referință pe harta relațiilor unei civilizații aflate în sincronie cu destinul său ; ea oferă un cîmp vast nu numai de investigație — destinată unei cît mai depline autocunoașteri naționale — dar și pentru judecățile de valoare ale prezentului. Istoria literară nu înseamnă deloc o simplă operație de depistare și înregistrare a faptelor de cultură oferite de tradiție. Arhivistica este numai primul pas, indispensabil și care solicită, dealtfel, eforturi considerabile. Istoria literară este, în ultimă instanță, o analiză a spiritului național, aprofundarea datelor infrastructurii acestuia și către acest scop se îndeamnă activitatea cercetătorilor și redactorilor *Revistei de istorie și teorie literară*. Nu doar valorificare, ci *valorizare* a corpusului de documente odată întocmit, stabilit cu exactitate și făcut public într-un mod științific.

Faptul că trebuie să avem clar și profund întipărită în conștiință existența și perpetuarea unei *istorii unitare* a poporului român este una din coordonatele de prim ordin ale istoriei literare actuale. Evitarea fragmentarismului, a reprezentărilor șablonarde, a dogmatizării ostile intereselor de perspectivă, paralel cu educarea tinerei promoții de istorici ai culturii în spiritul erudiției active și al gîndirii revoluționare specifice actualului moment de dezvoltare a României socialiste —, iată cîteva din obiectivele pe care, din pragul altui deceniu instituțional, *Revista de istorie și teorie literară* urmează să le asimileze pe mai departe ca indubitabile repere, ca o datorie patriotică în numele adevărului istoric și în cultul valorii autentice.

Mihnea GHEORGHIU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PUNCTE DE VEDERE

30 — REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ — 30

În atmosfera de profunde împliniri revoluţionare şi de amplă mobilizare creatoare a tuturor energiilor româneşti, generate de chemarea pe care Conferinţa Naţională a P.C.R. din decembrie 1982 a adresat-o întregului popor, întreprinzînd un strălucit bilanţ şi trasînd cu certitudine drumul unui viitor luminos, avem fericitul prilej de a consemna faptul că Revista de istorie şi teorie literară *— una dintre dovezile concrete ale politicii culturale desfăşurată de Partidul şi statul nostru socialist — împlineşte trei decenii de activitate. Se impune, deci, a analiza cu spirit de răspundere rezultatele obţinute pînă în prezent şi totodată a sublinia sarcinile esenţiale ce ne revin în acest domeniu atît de important al valorificării ştiinţifice a celor mai nobile tradiţii ale literaturii româneşti în noua perioadă pe care o deschidem cu numărul de faţă. Aşa cum a arătat în numeroase rînduri Secretarul General al Partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu :* «Nu se poate vorbi de educaţie politică, de cultură revoluţionară, fără cunoaşterea limbii, a literaturii, a istoriei glorioase a poporului nostru».

Încredinţăm tiparului, în paginile ce urmează, «punctele de vedere» prin care prof. univ. Ioan-Iovit Popescu, rectorul Universităţii din Bucureşti, academicienii Şerban Cioculescu şi Al. Graur, precum şi profesorii universitari Constantin Ciopraga, Al. Piru şi Eugen Todoran au ţinut să omagieze momentul aniversar de astăzi.

Ioan-Iovit POPESCU :

Cînd o revistă de istorie şi teorie literară ajunge la 30 de ani de existenţă, satisfacţia acestei continuităţi nu este numai a celor care o alcătuiesc, nu numai a cititorilor şi colaboratorilor ei, ci a culturii naţionale care îi însufleţeşte paginile şi căreia îi este oglindă, tovarăş de drum şi speranţă într-un perenitate.

Înfiinţată de G. Călinescu, *Revista de istorie şi teorie literară* s-a vrut — şi a reuşit să fie — o sumă intelectuală şi profesională : cadru de dezbatere, corpus documentar de primă însemnătate, laborator şi şcoală pentru formarea tinerelor promoţii de istorici, editori, critici şi teoreticieni literari, îmbinare de verticalitate analitică şi anvergură a sintezelor, deschidere către originile culturii naţionale, de la temeliile acesteia şi pînă la stricta contemporaneitate, către asimilarea celor mai fertile metode analitice, către esenţele literare ale umanismului de pretutindeni. Cercetarea istorico-literară este o componentă esenţială a procesului de continuă vitalizare a unei culturi, a progresului realizat în orizontul vieţii sociale. Justa cunoaştere, analizarea, prezentarea, interpretarea şi valorizarea istoriei literare reprezintă coordonatele de bază ale unei culturi, dînd seama, pe de o parte, de valoarea social-estetică şi politic-morală a istoriei şi spiritualităţii unui popor, iar de cealaltă parte, de nivelul de maturitate şi de capacitatea creatoare a prezentului.

Din acest punct de vedere, ultimii 10—15 ani ai istoriei noastre reliefează un progres continuu în activitatea ştiinţifică specifică domeniului istoriei literare. Paralel cu procesul de diversificare a metodelor de investigaţie, cu asimilarea creatoare a celor mai eficiente instrumente de abordare a textului literar, paralel cu redimensionarea criticii «de întîmpinare», a foiletonisticii orientate către zonele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cele mai fierbinți ale actualității literare, se poate lesne înregistra un fenomen absolut îmbucurător : tot mai multe forțe sînt angrenate în sistemul de valorificare a patrimoniului literar, tot mai accentuate sînt eforturile editoriale în domeniu, petele albe de pe harta istoriei literare dispar într-un ritm tot mai susținut și — nu în ultimă instanță — numele de tineri cercetători orientați către perioadele și subiectele mai dificile ale trecutului sînt tot mai multe, infirmînd cu tenacitate prejudecata conform căreia istoria literară este apanajul aproape exclusiv al maturității.

În România socialistă, cercetarea științifică beneficiază de un statut aparte, reflectat cu prioritate în documentele de partid, în activitatea de planificare și dezvoltare a întregii societăți, în repartizarea fondurilor materiale și umane. Cum sublinia Secretarul General al Partidului, în Raportul prezentat Conferinței Naționale în decembrie 1982, *«în întreaga operă de dezvoltare economico-socială și de construcție socialistă, un rol de importanță deosebită revine activității teoretice, educative, muncii politice de formare a conștiinței socialiste a maselor populare, a omului nou»*. În anii de maximă efervescență creatoare pe care îi străbate acum cultura românească, *Revista de istorie și teorie literară* trebuie să se angajeze tot mai puternic, mai direct și eficient în vastul program de cercetare și valorificare a patrimoniului spiritual național, contribuind la elucidarea și comentarea celor mai importante aspecte ale literaturii române de ieri și de azi. Noua formulă redacțională, ca și înfățișarea radical înnoită a revistei, încearcă să răspundă — credem — tocmai acestor deziderate majore ale cercetării științifice în domeniul literaturii.

Șerban CIOCULESCU :

Pasiunea pentru document a profesorului Călinescu, ctitorul *Revistei de istorie și teorie literară* mi-a fost bine cunoscută din scrisul său, dar și din spusa sa, în împrejurarea acelor contacte omenești, nu prea frecvente, însă substanțiale, care, fie că devin publice, fie că se închid într-o singură inimă, decid în privința făuririi unei opinii și a nașterii unui sentiment. Marile pasiuni, nobilele pasiuni aparțin cugetelor înalte și o asemenea conștiință, fără îndoială a fost profesorul G. Călinescu, încît școala sa critică, urmîndu-i drumul în știință, a moștenit firesc înclinația către studiul documentului. Document vrea să zică precizie, adevăr, probă, precum și construcție, în perspectivă. Frunzărind primele numere ale revistei Institutului de literatură (și de folclor, pe atunci) condus de magistru este ușor de remarcat ponderea, în paginile publicației, a documentului literar.
Periplul de șase lustre străbătut de *Revista de istorie și teorie literară* este desigur un eveniment cultural indiscutabil. Fidelă prodigiosului ei întemeietor și animator, aceasta și-a păstrat profilul inițial și după dispariția fondatorului său, îmbogățind an cu an contribuțiile de informație și interpretare. Condeie reputate și condeie noi, care se impun acum, cu seriozitate, îi demonstrează vitalitatea, dorința de a sluji culturii românești pe linia tradiției și pe aceea a inovației, ca organ al unui Institut înfățișînd prin însăși existența sa gradul de maturitate al vieții noastre intelectuale. Urăm, așadar, viață lungă și prosperă importantului periodic, precum și eminenților săi colaboratori. Lunga viață și puterea de resurecție a unor vechi publicații este un impresionant și semnificativ fenomen de continuitate.

Al. GRAUR :

Omagiind *Revista de istorie și teorie literară* la cea de a 30-a aniversare, nu mă voi opri la conținutul său și nici la rolul pe care-l are în cultura românească (ceea ce ar fi binevenit și nu mă îndolesc că o asemenea analiză va fi făcută măcar parțial cu acest prilej). Aș vrea să amintesc numai cîteva din trăsăturile definitorii și constante ale colectivului redacțional. În cele trei decenii unele nume au dispărut și au apărut altele. Cred însă că revista, prin structura sa, prin modalitatea de cercetare și interpretare a fenomenului literar, știe să-și impună rigorile sale. Redacția, prin linia sa de profundă etică profesională și științifică, sau colaboratorii, cu probitatea și reala lor competență, au dat întotdeauna calitate acestei reviste
Ceea ce este evident la toți acești cercetători de istorie și teorie literară, cu spirit analitic dezvoltat, este pasiunea lor calmă pentru investigație și precizia extremă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a faptului literar pe care îl relevă ; prin competență critică și pasiune științifică, ei știu să facă fluid ceea ce era pietrificat, dînd continuitate și autoritate faptelor literare, fără a le distruge sau mutila. Lizibilitatea, claritatea, logica, sobrietatea stilului mi se par calități esențiale.
Iată de ce, omagiind *revista* la onorabila vîrstă pe care o împlinește, felicit de fapt un colectiv, ale cărui calități le apreciez și căruia îi mulțumesc pentru tot ce oferă culturii românești.

Constantin CIOPRAGA :

Revista de istorie și teorie literară înregistrează trei decenii de apariție — în fond treizeci de ani de activitate fecundă pentru promovarea culturii românești. Momentul aniversar invită la retrospective, dar și la priviri în viitor, la comparații, de asemenea. Existența unei publicații ca *Studii literare*, sub conducerea învățatului Dimitrie Popovici, a fost efemeră. Alte tentative — în ciuda bunelor intenții — aveau să eșueze. *Revista de istorie și teorie literară*, lansată de G. Călinescu acum trei decenii (cu un titlu mai lung), longevivă așadar, este nu numai o publicație de prestigiu, dar și o *instituție*, adică un factor polarizant și, în același timp, iradiant, căci militînd pentru un stil de cercetare de maximă rigoare, pentru informația exhaustivă (pe cît posibil), pentru explicarea completă a fenomenelor, ea a dat expresie unor deziderate mereu actuale. O publicație străină cu un titlu asemănător, *La Revue d'histoire littéraire de la France*, fundată la sfîrșitul secolului trecut, și-a limitat eforturile la fapte de aspect bibliografic. Larga deschidere spre probleme teoretice și-a asociat, la *revista* din cadrul Institutului care poartă numele lui G. Călinescu, interesul pentru totalitate, vizînd substanța și modalitățile creației literare de-a lungul timpului. Putem vorbi de orientarea cercetărilor în funcție de personalitatea conducătorilor *Revistei* (G. Călinescu, urmat de Al. Dima ; în prezent Zoe Dumitrescu-Bușulenga) ; se pot distinge două sau chiar trei generații de cercetători, fiecare cu însemnele sale, generații solidare însă în aspirația către adîncirea și respectul valorilor. Dacă s-ar întreprinde o biografie a *Revistei*, dacă am urmări în special trăsăturile revelatoare, cîteva dintre acestea ar trebui subliniate imediat. De menționat interesul pentru precizia terminologiei (concepte, noțiuni), pentru idei și doctrine estetice, pentru problemele perodizării și evoluției genurilor literare, pentru surse și date privind geneza și destinul operelor. Generațiile mai noi de cercetători, formate în spiritul deplinei rigori științifice, au fost îndrumate să vadă în istoria literară *o istorie a valorilor*, de unde lectura nouă a operelor, coroborarea judecăților de existență cu judecățile de valoare, supunerea la obiect și ridicarea deasupra faptelor disparate, de la analize la sinteze. Studiul sistematic al biografiei operelor, apelul la metode și tehnici vizînd descifrarea originalității unui fenomen, relațiile dintre tradiție și modernitate, relațiile cu alte literaturi, — iată direcții în care, punînd în locul aproximațiilor, rezultate limpezi, verificate atent, *Revista de istorie și teorie literară* excelează.
A scoate în relief realizările și a-i dori înfăptuiri de anvergură sporită e o datorie de conștiință, — și, totodată, de asociere afectivă la viața importantei publicații.

Al. PIRU :

Așadar, *Revista de istorie și teorie literară* a împlinit în 1982 treizeci de ani de existență. Ea s-a chemat inițial *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* și corespundea profilului de atunci al Institutului de istorie literară și folclor al Academiei R.P.R., înființat în urma demersurilor lui G. Călinescu în noiembrie 1949 și unde, în calitate de academician, era detașat de la Facultatea de filologie la aceeași dată, spre a fi numit director la 1 ianuarie 1951. Primul număr al revistei *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, conceput ca buletin anual al Institutului, a apărut în mai 1953, un volum unic pe anul 1952. Tot cîte un tom pe an a apărut în 1953—1954 cu diverse studii, în special cu *Material documentar și știri noi* despre scriitori români, în redactarea lui G. Călinescu pe baza cercetărilor colectivului său de colaboratori. În tomul pe 1955 G. Călinescu și-a publicat dintr-odată cele două monografii despre *N. Filimon* și *Grigore M. Alecsandrescu*, tipărite apoi separat în 1959 și 1962. Din 1956 apar cîte două tomuri pe an, iar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

G. Călinescu publică fragmente din ediția a doua, revăzută, a monografiei sale despre opera lui Eminescu *(Cultura lui Eminescu* și *Izvoarele filozofiei teoretice a lui Eminescu* în 1956, *Teme romantice*, *Cadrul fizic* în 1957). Tot două tomuri apar în 1958, din care al doilea conține micromonografiile revăzute și adăugite din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* despre *Vasile Alecsandri* și *Al. Odobescu*, continuate în cele două tomuri ale anului 1959 cu *Material documentar* (adăugiri și îndreptări) la *Istoria literaturii române*. Buletinul are cîte patru numere pe an în 1960 și 1961 cu *Material documentar pentru istoria literaturii române* care încetează în numărul 1 din 1962. Două tomuri din 1957 (nr. 3—4) și 1958 (nr. 1—2) cuprind lucrarea lui G.Călinescu (editată aparte, postum) *Estetica basmului*, iar al doilea tom din 1962 (nr. 3—4) studiul *Arta literară în folclor*. Ultimele colaborări ale lui G. Călinescu la *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* sînt despre Eminescu (1963, nr. 1—2) și Caragiale și Creangă (1963, nr. 3—4). Articolul despre Ion Eliade Rădulescu (ediție revăzută și adăugită a capitolului din *Istoria literaturii române)*, predat de el la tipar, a apărut postum în *Revista de istorie și teorie literară* nr. 1 din 1964, tipărit în volum, în 1966. Am valorificat întregul material de istorie literară publicat de G. Călinescu în *Studii și cercetări...* în stabilirea textului celei de a doua ediții din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* din 1982. Aniversarea revistei coincide cu această dată.

Eugen TODORAN :

Revista de istorie și teorie literară, editată de Institutul „G. Călinescu", apare după concepția întemeietorului ei care pretinde ca istoria literară, dacă nu vrea să rămînă doar o istorie culturală, să nu se poată dispensa de critica literară și, pentru fundamentarea filosofică a criticii, nici de teoria literară. Căci nu este de conceput revelarea universului poeziei și în general al oricărei opere literare, în critică, fără o proprie concepție a criticului, uneori teoretizată de el, alteori numai dedusă din propriile sale explorări critice. Și criticii literari sînt filosofi, cînd filosofia nu ia locul criticii. G. Călinescu a fost un astfel de filosof al criticii literare. În *Principii de estetică* și în *Universul poeziei* el își construia un fundament teoretic al propriei lui critici, înțelegînd că *«simțul critic este forma propriei noastre facultăți creatoare»*. Este un argument pentru respingerea pozitivismului, dar și unul pentru receptarea estetică a operei literare, al cărei sens, în judecata de valoare, îi-l dă situarea ei în *«continuitatea istorică»* al cărei obiect este istoria literară.

Revista de istorie și teorie literară și-a menținut programul inițial preconizat de G. Călinescu, sub conducerea, în continuare, a lui Al. Dima și Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Dacă pentru G. Călinescu *«istoria există numai prin istorici»*, istoricii grupați în *Revistă* apar sub același generic al unității de concepție, fiecare cu personalitatea lui, inevitabilă într-o «sinteză» istorică pusă sub semnul criticii literare. Revista nu este o arhivă literară, și nici un magazin istoric, ci o publicație de permanentă actualitate, prin studii de literatură română și comparată, texte și documente, recenzii și note despre evenimentele literare, toate concepute în spiritul unei valorificări științifice a fenomenului literar din trecut și din prezent, semnate de istorici și critici literari de autoritate.

Treizeci de ani este o vîrstă de tinerețe a *Revistei*, dar maturitatea ei îi va asigura și de acum încolo ani deplini, în succesiunea istorică a generațiilor de specialiști, pentru menținerea ei dintru început, sub semnul numelui ce-l poartă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SUGESTII ŞI SIMBOLURI. ELEMENTE DE PSIHOLOGIA CREAŢIEI

Edgar PAPU

Proza artistică a lui Eminescu este, din tot ansamblul creaţiei sale, secţiunea în care poetul şi-a îngăduit cea mai mare libertate. În acest domeniu fantezia sa a cutreierat fără nici o opreliştе spaţiul şi timpul. Faptul este explicabil, şi nu numai pentru Eminescu. Spre deosebire de vers, care se află pe o poziţie mediană, proza se adaptează cel mai bine extremelor, pe de o parte celei mai stricte observaţii realiste, pe de altă parte fantasticului şi visului. Aşa se întîmplă că, în cadrul literaturilor europene, unul din cele mai intense momente ale fanteziei şi ale visării nestăvilite, romanstismul german, s-a ilustrat nu atît prin versuri, ci mai cu seamă prin proză. Visul năruia orice interdicţie, iar versul înseamnă, în creaţia artistică, o interdicţie limitativă. Aşa ne explicăm că şi Eminescu, care a avut drept unul din principalele izvoare romantismul german, şi-a putut îngădui cea mai neaşteptată libertate a fanteziei tocmai în proză.

Libertate în artă poate să însemne şi sustragerea din servitutea faţă de norma finisajului. Cele mai multe din creaţiile în proză ale lui Eminescu sînt nefinisate, deci, pentru criteriile clasicizante ale vremii sale, nepublicabile. De aceea, în raport cu întreaga sa creaţie în proză Eminescu a şi publicat foarte puţin, numai patru bucăţi, însumînd laolaltă cam o sută de pagini. Lipsa de finisaj, de legătură strictă între componente şi de convergenţa unei concluzii, reproduce în chipul cel mai fericit sugestia visului.

1. Dintre antume, cea mai cunoscută şi mai realizată creaţie în proză este, desigur, *Sărmanul Dionis*, iar dintre postume *Avatarii faraonului Tlà*. În amîndouă aceste creaţii, ştergerea limitei dintre realitatea veghei şi cea a visului atrage după sine anularea oricărei demarcări categoriale. Dispare astfel şi distincţia dintre diferitele momente în timp şi diferite locuri în spaţiu. Cu atît mai mult va dispărea şi limita viselor înlăuntrul altor vise. Anularea limitei între vis şi veghe creează, însă, marele echivoc îndeosebi pe planul *timpului*, categoria de care se află exclusiv legată ideea de *avatar*, de *metempsihoză*, de *reîncarnare*. În vis poţi lua orice altă identitate decît a ta. De ce nu şi dintr-un alt timp, îndeosebi dintr-un trecut îndepărtat ; mai puţin şi mai greu dintr-un viitor depărtat ? Totuşi, în proza lui Eminescu se întîmplă ambele cazuri.

În *Sărmanul Dionis* noua identitate a eroului se mută în trecut în vremea lui Alexandru cel Bun. Tînărul Dionis, un biet copist la o instituţie de stat, îşi trăleşte în vis o presupusă veche încarnare, aceea a călugărului Dan. Trecutul asupra căruia şi-a fixat Eminescu alegerea este plin de anacronisme. Reţinem două dintre ele. În primul rînd nu era Iaşul, în vremea lui Alexandru cel Bun, capitala Moldovei. În al doilea rînd, bătrînul învăţat Ruben, la care era ucenic tînărul Dan, nu putea fi pe atunci dascăl la Academia din Socola, fiindcă această Academie a existat numai cu un secol şi jumătate mai tîrziu, în vremea lui Despot Vodă. Desigur că aceste scăpări nu sînt din ignoranţă, fiindcă Eminescu avea o cultură imensă privitoare la trecutul nostru. Anacronismele, însă, care sînt monştrii temporali, alcătuiţi din componente incongruente istoric, pot exista chiar în vis şi îi sporesc acestuia fantasticul. Trăirea visului devine, pe această cale mai intensă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în creația lui Eminescu. Ideea *avatarului* se proiectează, deci, de la prezent către trecut în *Sărmanul Dionis*.

Dimpotrivă, în *Avatarii faraonului Tlà* drumul este invers. Punctul de plecare este aici un trecut foarte depărtat, iar proiecția reîncarnării are loc în viitor. Ne aflăm la început în vechiul Egipt, la o curte faraonică, unde, deși componentele sînt fantastice, Eminescu caută totuși să le dea o coerență logică, de veghe. Incongruențele de vis vor avea loc abia într-o viitoare reîncarnare, după mii de ani, și anume la Sevilla, într-o Spanie medievală. Faraonul Tlà va avea aici o dublă reîncarnare succesivă, mai întîi ca un cerșetor, debil mental, și apoi imediat ca un mare senior. În această ultimă ipostază, incoerența onirică va atinge culmea prin acel fenomen de dedublare a identității, care are loc adesea în vis. Umbra seniorului prinde relief, consistență, viață și devine un *alter ego*. Cele două întruchipări sînt acum identice, nu se mai pot deosebi una de alta. Confuzia, însă, se creează prin faptul că ele acționează în contratimp și cu obiective diametral opuse. Conflictul între aceste două materialități ale aceluiași *eu* devine inevitabil. Ei își încrucișează spadele și unul îl ucide pe celălalt.

Eminescu anticipă aici cu trei decenii un motiv care va reapărea pe la începutul veacului nostru, la un nivel de valoare universală. Este vorba de drama *Măștile negre* a marelui dramaturg și prozator Leonid Andreev, dramă în care cavalerul Spadaro își ucide dublul, tot pe cavalerul Spadaro. Asemănarea devine izbitoare nu numai prin repetarea identică a motivului, dar pînă și a atmosferei în care el se află situat, atmosfera unei Spanii vagi, imprecise, de roman gotic, cu efecte terifiante.

Dar, pe calea visului, Eminescu — romanticul Eminescu — devine și pe plan mai mare precursorul unei vaste literaturi din veacul nostru. În epica sa fantastică în proză, Eminescu renunță a mai fi romancierul «atotștiutor», tip secolul al XIX-lea. În *Sărmanul Dionis* adevărata încheiere are loc nu printr-o concluzie, ci printr-o întrebare deschisă: *«Cine este omul adevărat al acestor întîmplări, Dan ori Dionis?»*. În raportul fungibil dintre vis și veghe, propriu concepției eminesciene și, în genere, romantice, întrebarea poate fi pusă mai deslușit în felul următor: *Dionis visează că este Dan, sau Dan visează că este Dionis?* Greu de răspuns, fiindcă în accepția unei relativități a limitei dintre vis și viață, orice reciprocă este posibilă. S-ar putea tot atît de bine nu numai ca Dan să fie visul lui Dionis, proiectat în trecut, ci și ca Dionis să fie visul lui Dan proiectat în viitor. Cine știe?! Tocmai aici Eminescu mi se pare a-și depăși secolul și a fi un premergător.

Am reținut recent ideile unui scriitor spaniol contemporan, Juan Benet, în cadrul unui interviu care s-a publicat în *Secolul XX*. Iată ce spune acel scriitor: *«Romancierul atoatestiutor a dispărut odată cu secolul al XIX-lea. Romancierul secolului al XX-lea este mai modest, dar mai profund: el trebuie să înțeleagă că există locuri în care conștiința lui nu ajunge și față de ele trebuie să rămînă în umbră»*. Un asemenea scriitor, după cum adaugă mai departe Benet, este totodată *«mai sugestiv, mai intens și chiar mai pasionant»*. Iată, toate însușiri ale lui Eminescu: profunzime, forță sugestivă, intensitate, pasionalitate.

Trăirea puternică a adîncurilor din vis, a relației dintre vis și viață, așa cum apare atît în *Sărmanul Dionis*, cît și în *Avatarii faraonului Tlà* este prea complexă și prea tulburătoare ca să se mulțumească cu o soluție convențională și «atoateștiutoare». De aceea, proza fantastică a marelui nostru poet, tocmai prin caracterul ei nepublicabil pentru veacul al XIX-lea, face din creatorul ei un ilustru precursor al veacului nostru.

2. De sute de ani, de la marile descoperiri geografice ale Renașterii și pînă recent, la lirica lui Ungaretti, *motivul insulei* ca ideal, ca obiect al dorinței umane de fericire, a apărut neîntrerupt în literatura lumii. Și din cîte unghiuri de vedere a fost privit acest ideal insular! Alta este insula «Utopia» a lui Thomas Morus, alta «insula» lui Prospero din *Furtuna* lui Shakespeare, alta «insula» fermecată din Cîntul IX al *Lusiadei* lui Camões, alta, în sfîrșit, «insula» lui Robinson Crusoe. Cu toată distincția dintre ele, aceste închipuiri au totuși o notă comună. Ele sînt cristalizări imaginative aplicate asupra unei efective existențe geografice, asupra unei *insule* reale, deobicei exotice.

Odată cu preromantismul și romantismul, de la *Paul și Virginia* și pînă tîrziu, la romanul postum *Thalassa* al lui Al. Macedonski, «insula» își schimbă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

caracterul utopic prin unul fantastic, devenind o icoană ambiguă între vis și realitate, așa cum trebuie să fie orice decor în care se va desfășura o iubire romantică între doi tineri.

«Insula» la Eminescu depășește acest echivoc, constituind a treia categorie. Este o pură insulă a gîndului, închipuind imperiul inexistent geografic al poeziei, al propriei sale poezii. Apa, în cazul de față, deține rolul ramei la un tablou. Ea înconjoară din toate părțile lumea poeziei, despărțind-o de cealaltă lume. Peste tot la Eminescu trecerea unei ape duce către o ambianță miraculoasă. Totul se schimbă și se transfigurează *«dacă treci rîul Selenei»*, cum se întîmplă în poemul cu același titlu.

Insula, ca lume edenică a poeziei, comportă trei tipuri sau trei grade despărțitoare prin apă de lumea obișnuită.

Primul grad apare în poema *Memento mori*, unde *insula*, deși fermecătoare și ademenitoare, poate fi foarte bine și reală. Elementul despărțitor al apei este obișnuit : *«...rîuri limpezesc sub soare, / Purtînd pe-albia lor albă insule fermecătoare, / Ce par straturi uriașe cu copacii înfloriți — »*.

Al doilea grad este închipuit de *insula* lui Euthanasius din *Cezara*, insulă cu nume simbolic. Euthanasie înseamnă moarte fără suferință, ba chiar stingere într-o mare fericire, așa cum a sfîrșit posesorul insulei de la care a moștenit-o personajul Ieronim. De astă dată, *insula* nu mai are nimic real, ci constituie o închipuire nebănuită de nimeni, moartă pentru lumea fenomenelor și înfundată în pura lume a gîndurilor. Este o insulă neștiută, ascunsă în lacul dintr-o altă insulă mai mare, stîncoasă. Această *insulă în insulă* simbolizează cea mai lăuntrică intimitate a poetului, o inimă a inimii.

În sfîrșit, al treilea grad, și mai depărtat de obișnuit, reprezintă înfundarea și ascunderea nu numai pe orizontală, ci și pe verticală, în adîncime. Aceasta apare în *Avatarii faraonului Tlà*. Este vorba de un lac subteran, aflat la o adîncime amețitoare sub o piramidă, iar în mijlocul apei acesteia subpămîntene se găsește o insulă, unde prin minune cresc flori încîntătoare. Este existența unei lumi poetice, de astă dată ascunsă în profunzimea gîndurilor sale.

În toate cazurile, *insula* închipuită de Eminescu se află acoperită cu flori rare, cu ierburi minunate, cu pomi ce dau fructe îmbelșugate. Toate acestea sînt simboluri ale genialelor sale imagini care țîșnesc din cele mai tăinuite zone lăuntrice ale poetului, dar mai presus de toate, din nemuritoarea sa *inimă-insulă*.

TEORIA DRAMEI. LECTURI POSIBILE

Marin BUCUR

În materie de educație artistică eminesciană în domeniul teatrului și teatrologiei este citat prin tradiție, de obicei în chip exclusiv, germanul Heinrich Theodor Rötscher cu a sa lucrare celebră *Die Kunst der dramatischen Darstellung. In ihrem organischen Zusammenhang wissenschaftlich entwickelt*, apărută, în primă ediție, în 1860 [1].

Traducerea lăsată de Eminescu [2], provenind dintr-o perioadă cuprinsă între finele anului 1868 și pînă spre 1871/72 : *Arta reprezentării dramatice dezvoltată științific și în legătura ei organică de profesorul dr. Enric Theodor Rötscher*, deși o comandă din partea lui Mihail Pascaly pentru a justifica activitatea tînărului poet, atunci copist al Teatrului Național, a constituit fără îndoială un îndreptar în inițierea teatrală eminesciană. Numai că, *Die Kunst der dramatischen Darstellung* nu depășea nivelul unui manual doct. Eminescu a învățat ce trebuia și cît îi trebuia lui ca prob cronicar teatral, — dar, firește, a mers mai departe de Rötscher,

[1] Eminescu a folosit ediția a II-a, din 1864 («zweite vermehrte Auflage, Leipzig, Verlag von Otto Wigand»).

[2] «Manuscrisul 2254, ff. 310r—446r». Traducerea a fost publicată integral de Aurelia Rusu în ediția sa : M. Eminescu «Articole și traduceri», I. Editura Minerva, 1974, p. 227—323.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

documentîndu-se, în timpul şederii la Viena şi Berlin, cu lucrări superioare din sfera teoriei teatrului european clasic şi romantic.

În manuscrisele sale *aide-mémoire* există notate două nume: G. Freytag. *Technik des Drames* (ms. 2291, f. 28) şi Hettner Hermann, *Das moderne Drama* (ms. 2291, f. 12; ms. 2306, f. 122). Sînt două trimiteri bibliografice, reţinute de poet ca tot ceea ce îl interesa în vederea studiului şi lecturii.

Cele două titluri atît de puţin cunoscute astăzi — dovadă ignorarea lor totală de către specialiştii operei dramatice eminesciene[3] — nu reprezintă însă repere pasagere în definirea culturii sau a curiozităţii intelectuale a poetului. Despre ce era vorba?

Vom începe cu Hermann Hettner, teoreticianul creaţiei dramatice shakespeariene şi a celei romantice. Lucrarea sa fundamentală, care l-a preocupat şi pe Eminescu, este *Das moderne Drama. Aestetische Untersuchungen von... Braunschweig. Druck und Verlag von Friedrich Bieweg und Sohn, 1852.* Aşadar o «cercetare estetică» asupra raporturilor şi complementarităţii creatoare a teatrului shakesprearian şi a teatrului romantic german, culminînd cu teatrul lui Goethe, summumul «teatrului de idei». Dramele shakespeariene rămîneau modelul dramei moderne. *«...Dramen's Shakespeare's sie sind und bleiben mit Recht eines der stolzesten Besitztümer Englands»* (p. 18). Dar «marele Will» nu era numai una dintre cele mai mîndre moşteniri ale Angliei, ci ale însăşi naturii umane: *«Das ist eine Welt der kolossalsten Naturen, wie sie einzig und allein der Riesengeist Shakespeare's in dieser unerschöpflichen Tiefe und Mannigfaltigkeit entwerfen konnte»*. Definiţia dată lui Shakespeare era absolută — el este *«o lume a naturilor colosale»*, pe care *«o poate proiecta unic şi singur spiritul gigant al lui Shakespeare în această inepuizabilă profunzime şi diversitate»*. Termenii erau, la un cercetător german ponderat, maximul aprecierii estetice. Despre Shakespeare, Hermann Hettner vorbea ca despre marele poet, mai bine zis despre Poetul dramelor omeneşti: *«Der Dichter des Lear, des Macbeth und des Othello»* (p. 39). Drama modernă se naşte odată cu Shakespeare: dramă istorică, cronică, biografie de destin uman... *«Shakespeare ist auch für das historische Drama das absolute Muster»* (p. 15). Totul începea, deci, cu «modelul» shakespearian pentru drama modernă. Nu ca gen anume de creaţie, cît ca orizont şi viziune de cuprindere şi judecată asupra fenomenului uman. Hermann Hettner avea cultul marii creaţii shakespeariene care concentrează *«profunzimea Poeziei»*. Incursiunile sale vor coborî în antichitatea grecească sau vor urca pînă la teatrul francez şi german, fără a neglija pe cel spaniol, păstrînd ca reper permanent opera lui Shakespeare. Acest *«Poet al dramei umane»* era comparat cu Goethe şi Schiller, Lessing şi Brentano, etc. *Drama modernă*, aşadar, era genul rezultat din evoluţia şi mutaţia unei concepţii totale despre teatrul modern ca esenţă a tragicului. Ceea ce Hermann Hettner numea *«Diese höchste Tragik»* — culme a sentimentului şi emoţiei tragicului — se obţinea numai în condiţia de *«tragedie a ideii»*. Era desăvîrşirea artei dramatice *(«...sie liegen im innersten Wesen der Menscheit und in den Gesetzen der Entwicklung»)*. Urma o explicaţie a definiţiei: *«Diese Tragödie der Idee ist auch eine Tragödie der Leidenschaft; aber nicht der subjektiven, sondern der substantiellen. Der Unterschied ist nicht ein Unterschied der Form, sondern ein Unterschied des innernsten Gehaltes»* (p. 103). Era idealul perfecţiunii în arta dramatică. Deşi altădată Hermann Hettner afirmase că «domeniul tragicului» în cazul dramei burgheze este infinit, deoarece el este aidoma spaţiului interior uman, acum comparînd două capodopere, în fond două creaţii ale umanităţii, reperul shakespearian apărea ca un promotor al aventurii operei moderne spre aprofundarea spaţiului dramei. Drama modernă nu se închisese cu Shakespeare! Capodopera rămîne mereu o poartă de cetate deschisă spre viitor. După *Hamlet*, putuse să se nască *Faust*, care urca trăirea dramei pe o altă culme: *«Der Kampf des Faust ist der Kampf des menschlichen Geistes überhaupt, der Kampf des Hamlet ist nur ein Kampf des Helden mit seiner eigenen zufälligen Energielo-*

[3] Deşi G. Călinescu în «Opera lui Mihai Eminescu» (capitolul «Cultura») comentează şi el cele două titluri, considerînd chiar că făceau parte «din cărţile pe care probabil le avea» Eminescu. (Vezi ed. II, E.P.L., 1969, vol. I, p. 457).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sigkeit». O ipostază a dramei umane fusese Hamlet, «eroul» în luptă cu propria sa ființă, învingînd treptat partea sa slabă, acea întîmplătoare lipsă de energie de a acționa în numele adevărului. A doua, o reprezenta figura lui Faust, acela care urcă desfășurarea conflictului dramatic în lumea spiritului uman. Unul îl arată pe om ca luptător, altul umanitatea ca unic luptător: *«Goethe's Faust ist das höchste Muster dieser Höchsten Tragik» ... «Es ist die Tragödie der Menscheit»* (p. 106). Eminescu avea și el în vedere acest imperativ al creației dramatice atunci cînd teoretiza nevoia impusă de marea lege a capodoperei de a transmuta conflictul dramatic din sfera subiectiv umană în cea a obiectivității și a reflecției spiritului uman. Tragicul total se obține prin depășirea accidentalului tragic din viață: *«... nebunia reflexivă și numai aceasta este într-adevăr dramatică. Nebunii lui Shakespeare sunt adevărați înțelepți»*[4]. Sublimul prin tragic este scopul, în absoluta definiție a teatrului ca literatură și reprezentație. De aceea reacția sa dezaprobatoare la teatrul franțuzesc de bulevard, la dramele sentimentale și la comediile ieftine, oferea salvator exemplul marii creații.

Eminescu nu a copiat opiniile estetice ale lui Hermann Hettner, cum nu a copiat nici alte opinii! Încercarea de a proba similitudini și analogii între unul și altul, pentru a convinge că într-adevăr a putut exista o relație din sfera «comparatismului», nu folosește la nimic. Citirea și cunoașterea unei opere poate provoca arderi și cristalizări atît de diferite încît modelul inițial să-și piardă orice importanță. În cazul de față, a cere sau a pretinde ca Eminescu să calce pe urmele lui Hettner, ar însemna să minimalizăm originalitatea gîndirii poetului român. *Drama modernă* a lui Hermann Hettner este un popas de lectură și meditație asupra modalității dramatice moderne și nu un *model*.

La fel stau lucrurile și cu Gustav Freytag, scriitor german (1816—1895) de romane *(Die Ahnen)* și drame *(Die Journalisten*, 1854), apropiate de cele ale lui Dickens și ale lui Walter Scott, cunoscut în lumea esteticienilor secolului trecut prin *Die Technik des Dramas* (1863). Era o lucrare de referință în vremea instrucției poetului la Berlin, pe care acesta, cu intuiția sa intelectuală excepțională o repererează sigur. Întru totul, o carte despre fiziologia operei dramatice, inițiere în arhitectura intimă a dramei: *despre acțiunea dramatică, construcția dramei, scenă, numărul personajelor, caractere*, etc.

Tehnica dramei era o «știință» a dramei moderne, plină de sugestii pentru Eminescu. Căci de la considerații de estetică formală a dramei ca specie literară, Gustav Freytag trecea la judecăți critice generalizatoare despre esența și ideația estetică: *«Das Wesen des Drames ist Kampf und Spannung: je früher diese durch den Hauphelden selbst hervorgerufen und geleitet werde, desto besser»*[5]. În imaginarul eminescian asemenea gînduri despre natura dramei moderne vor fi coagulat planuri și proiecte sau vor fi limpezit predispoziții și căutări în definirea originalității dramaturgiei românești.

Drama era în viziunea literatului și teoreticianului german o chintesență a creației literare, moștenire a teatrului clasic grecesc și a dramei elisabethane, a tragediei franceze și a clasicismului german și francez. *«Das Drama der Neuzeit hat in den Kreis seiner Stoffe ein weites Gebiet aufgenommen, welches der älteren Tragödie der Griechischen, ja in der Hauptsache noch der Kunst Shakespeare's fremdwar: das bürgerliche Leben der Gegenwart, die Konflikte unserer Gesellschaft»* (p. 372). Așadar, drama contemporană lui Gustav Freytag și Eminescu trebuia să cuprindă un larg teritoriu de experiență și meditație prin teatru, de la vechea tragedie grecească pînă la viața reală a prezentului, cu un imperativ absolut: anume ca măiestria shakespeariană să nu-i rămînă străină. Parcursul milenar al acestei arte pare a fi marcat de linia ecuatorială a operei lui Shakespeare. Prin el se vede cît se poate cuprinde cu sufletul omenesc modern din întrebările fundamentale asupra destinului și vieții.

---

[4] M. Eminescu, «Articole și traduceri», ed. cit., p. 203.

[5] Am folosit ediția «Neue wohlfeile Ausgabe». Erste Serie. Band 2. «Verlegt bei C. Hirzel in Leipzig und bei der Verlagsanstalt für Literatur und Kunst Hermann Klemm in Berlin» — Grunewals, p. 368.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Drama apărea ca o construcție gravă, la proporția gravității vieții însăși. Era genul apt să reprezinte omul în aventura vieții și în salvarea ființei sale de la moarte. Pledoaria lui Gustav Freytag pentru dramă era indirect un act de justificare a superiorității acesteia ca gen literar. De aceea *tehnica dramei* lua anvergura unei arhitecturi, a reclădirii de spații în care monumentalitatea era dată de caracterele eroilor umani. *«Der Inhalt des Dramas ist immer ein Kampf mit starken Seelenbewegungen, welchen der Held gegen wiederstrebende Gewalten führt»* (p. 368).

Cuprinsul dramei este întotdeauna o luptă, avînd profunde resurse sufletești, pe care eroul o duce contra forțelor contrarii. Drama este joc și confruntare de caractere, adică de forțe definite și structurate în manifetările lor de viață. Acțiunea, desfășurarea dramei, se încheagă organic din concentrarea de trăire a personajelor. Totul trebuie să degaje forță, o anume măreție a actelor de viață. *«Die Handlung des ernsten Dramas muss Wichtigkeit und Grösse haben»* (p. 328).

În reacția sa la teatrul cu repertoriul încărcat de pseudodrame, de improvizații, Eminescu poate fi raportat și la acest aliat îndepărtat din vremea studiilor în Germania. Nu se bucură el că *Despot-Vodă* era «lucrarea *măreață*» (s.n.) a lui Alecsandri[6]? Apoi că bardul de la Mircești prezenta caracterele *măreție* din istoria Moldovei, *«copaci străvechi, acele frumoase și nobile nume, cu-a căror încetare românii au încetat de a fi mari»*.

Atunci cînd Eminescu preferă între cele două subdiviziuni ale dramei — drama *de caractere* și drama *de intrigă* — pe cea dintîi, motivînd superioritatea acestei construcții artistice prin faptul că ea *«arată caracterele în toată curățenia și consecvența lor»*, sîntem, tacit, în sfera pledoariei lui Gustav Freytag, pentru că demonstrația «tehnicii dramei» avea în vedere cu evidență realizarea dramei de caractere și de tipuri. Cuvîntul dirigent al lui Gustav Freytag rămîne *der Charakter*. Totul se învîrte în jurul forței dramatice a luptei dintre caractere, pentru supremația marelui și frumosului caracter. Un capitol al operei *Die Technik des Dramas* se ocupă de caractere. Forța dramatică și explicit poetică a dramei, topită într-o expresie unică a limbajului dramei, depinde direct de forța de expresie unică a limbajului dramei, depinde direct de forța de expresie și afirmare a caracterelor dramei: *«Die poetische Kraft des dramatischen Dichters erweist sich am unmittelbarsten in Erfindung der Charaktere»* (p. 486). În capitolul despre *Construcția dramei* (prin paradox construcția fiind substituită *tehnicii dramei*), același Gustav Freytag recomanda ca drama să se bizuie ca pe elementul prim de rezistență, pe caractere: *«Das Drama stellt in einer Handlung durch Charaktere, vermittelte Welt, Stimme, Gebärde diejenigen Seelenvorgänge dar»* (p. 365). Sau, altădată, precizînd spațiul în care se cuvenea a se păstra caracterele dramei: *«Die Charaktere des Dramas dürfen nur diejenigen Seiten der menschlichen Natur, durch welche die Handlung forgeführt und motiviert wird»* (p. 534). Astfel, *drama de caractere* a lui Eminescu, ca genul *«cel mai înalt»* dintre *«toate soiurile de scriere dramatică»*, era o rudă destul de apropiată de teoria lui Gustav Freytag, chiar dacă nu afișa nici o identitate directă. În întreaga sa desfășurare de planuri în vederea dodecameronului dramatic național, Eminescu proiecta prin drama istorică o dramă a caracterelor umane în ipostaze mari de spațiu și timp, amintindu-ne de o afirmație aforistică a lui Freytag: *«Das Drama soll nur einen Hauptheiden haben»* (p. 535).

Cît privește drama ca emanație a poeziei sau ca poezie mutată într-un alt registru și într-o altă frecvență, atît Hermann Hettner, cît și Gustav Freytag sînt continuatorii moderni ai viziunii clasice după care poezia era inseparabilă teatrului, cum era și muzicii. Sîntem doar după 1850, contemporani cu marile și insolitele reprezentări ale lui Richard Wagner. La 1 aprilie 1870 se reprezentase la Berlin opera *Die Meistersingern «zum ersten Male»* cu succes, dar și cu scandal. *«Das tollste Attentat auf Kunst, Geschmack, Musik, und Poesie...»*[7].

Sigur, nu există nici o adiacență a esteticii lui Hettner ori Freytag la estetica dramei muzicale wagneriene, și nu acest lucru încercăm să-l probăm. Însă amîndoi sînt promotorii unui teatru modern, metamorfozat din creația clasică, păstrînd legătura originară cu marea creație shakespeariană și cultivînd

[6] M. Eminescu, «Articole și traduceri», ed. cit., p. 255.

[7] Gerard Wahnrau, «Berlin, Stadt der Theater», Henschelverlag, Berlin, 1957, p. 484.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

teatrul ca una din formele superioare de afirmare a geniului creator. Eminescu le reținuse amîndurora operele ca avînd o valoare de informație pentru cultura sa în domeniul teatrului. Poate mai mult decît la Theodor Rötscher, la Hermann Hettner și la Gustav Freytag a aflat Eminescu, laolaltă cu critica și estetica teatrului modern european în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o pledoarie pentru ca poezia și teatrul să rămînă într-o unitate indestructibilă. Marele creator de teatru fusese dintotdeauna un *«grosser Dichter»*. Poezia exista implicată în marele teatru, iar teatrul era inexistent în afara poeziei : *«In Stücken ohne Poesie, wo wäre da die Poesie der dramatischen Darstellung möglich ?»*

Hermann Hettner și Gustav Freytag rămîn în reperul de cultură dramatică al lui Eminescu două interesante trimiteri bibliografice, prin pasiunea demonstrației lor pentru dramă ca teatru modern, pentru teatrul de idei și de caractere, validînd puterea creației dramatice prin mesajul shakespearian, adică prin creația «Marelui Poet», cum îl numeau cu toții pe Shakespeare, *«das absotute Muster»*.

A PATRA DIMENSIUNE: RECEPTAREA ÎN TIMP

Alexandru PALEOLOGU

Tocmai autorul formulei *«critica estetică nu rentează»*, G. Ibrăileanu, a fost, din rațiuni *estetice*, cel mai implacabil adversar al publicării postumelor lui Eminescu. El ne poate părea azi refractar și neînțelegător față de impresionantul continent al totalității eminesciene. Dar adevărul e că la data respectivă acest *continent* nu era practic însă descoperit, iar primele ediții de «inedit» nu ofereau, cu puține excepții, decît un material fie abandonat, fie rezervat pentru prelucrări viitoare, fie utilizat în mod superior în antume. Erau texte evident mai prejos de exigența artistică a poetului și nu purtau investitura girului său. *«Eminescu nu e, nu poate fi altul decît cel ce a voit el însuși să fie. Tot ce n-a voit să fie e foarte util pentru priceperea poetului, dar nu e adevăratul Eminescu. Acolo unde Eminescu nu a pus toată arta sa, nu mai este el»* scria Ibrăileanu atunci *(Opera*, 1, Buc., 1974, p. 207). Această «artă» a lui Eminescu, efect al scrupulului artizanal de extremă strictețe la care-și supunea, potențînd-o la maximum, inspirația genuină, i-a zguduit pe contemporani, în primul rînd pe cei din cercul Junimii, și a însemnat un moment hotărîtor al spiritului românesc. Înainte de a se fi despuiat și estimat întregul *Nachlass* eminescian, fragmentele nu totdeauna prea fericit alese ce începuseră a se tipări, fără metodă nici simț critic, nu puteau, firește, suporta comparația cu sunetul irezistibil și siguranța antumelor.

Simțul estetic al lui Ibrăileanu era uneori, ce e drept, grevat de spiritul de grup sau de niște preconcepții, dar cînd funcționa, funcționa ireproșabil, nuanțat, profund, cu entuziasm lucid, precis, liber, de pildă în privința lui Tolstoi, a lui Turgheniev, a lui Thomas Hardy, a lui Proust, *last but not least* în privința lui Caragiale și Eminescu, cărora le-a consacrat studii fundamentale. Toate observațiile lui privind *arta* lui Eminescu sînt de o rară acuitate și pertinență. Admirația lui pentru această artă îl făcea cu drept cuvînt să respingă felul cum se editaseră primele postume, la regim egal cu operele finite, ceea ce *atunci* însemna o confuzie de valori. El admitea însă necesitatea publicării, ca documente, a manuscriselor rămase ; admitea că printre acestea nu se putea să nu se afle germeni de poezie, dar socotea că atari latențe netrecute prin travaliul artistic al poetului nu erau propriu-zis «operă» și trebuiau să rămînă în afara acestela ca material de studiu ; de fapt nici nu puteau încă, atunci, să fie altceva. În prelegerea din *8 decembrie 1912* le spunea studenților : *«Nouă, mai bătrîni, cu toate că îl cunoaștem foarte bine, îl știm pe de rost pe Eminescu, ne-a fost dat să cetim acel „Geniu pustiu", o operă pe care ar fi putut-o scrie în afară de scînteieri geniale, chiar și d. Scurtu»* *(Opera*, 9, Buc., 1980, p. 112 ; așadar nu i-au scăpat *«scînteierile geniale»*, cum bine le numește, prezente în această încercare imatură). Ne dăm seama acum că «a ști pe de rost» nu înseamnă negreșit și «a cunoaște

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

foarte bine». Obiectiv nu putea fi cunoscut foarte bine Eminescu atîta vreme cît totalitatea manuscriselor nu fusese parcursă, necum cercetată. E drept că Iorga a simțit de la început că în caietele rămase se găsea și altceva decît bruioane și însemnări de atelier, și a spus, încă în 1903, cuvintele acestea, reluate de el într-o conferință din 1938, și citate de Constantin Noica în 1975 : «*Pentru acest admirabil material ar fi trebuit să se numească acolo* (la Academie, n.r.) *o comisie pentru a rîndui cronologic toate aceste caiete și a da apoi o ediție*». În 1938, cînd Iorga și-a repetat apelul din 1903, deși nu se numise nici o comisie și nici vreo ediție ca lumea nu se dăduse încă, erau deja de cîțiva ani apărute cele cinci volume ale lui G .Călinescu, prin care fusese revelată toată amplitudinea *continentului* eminescian. Totuși, încă în 1903, Iorga, omul intuițiilor extraordinare, rostise acest strigăt superb : «*Un nou Eminescu apăru !*», vestire profetică, fiindcă, de fapt, acel nou Eminescu, nu apăruse încă.

Mulțumită lui G. Călinescu s-a putut vedea că, în pofida părerii lui Ibrăileanu, chiar și acolo unde «nu a pus toată arta sa» Eminescu era el însuși, nu mai puțin «adevărat» decît unde și-o pusese.

O prospețime aurorală, un freamăt prevestitor, emană din acest flux primordial al postumelor, în care jetul spontan al inspirației se exprimă imediat, fără contur, în versuri prea adesea șchioape și lexic siluit, fără a se opri pentru o mai corectă formulare, ceea ce i-ar fi curmat elanul. Informul acesta nu e totuși un *informosus* (dacă ni se îngăduie această ilicită «latinească de bucătărie»), frumusețea constînd tocmai în esența sa genuină. Călinescu a arătat cu multă finețe că și în antume poetul a lăsat, fără îndoială în mod conștient, unele stîngăcii care, corectate, și-ar fi pierdut insezisabila frescheță ca un polen. Arta pe care i-o admira Ibrăileanu nu era la Eminescu totuna cu perfecțiunea, versurile lui nu sînt totdeauna impecabile, ca ale unui Leconte de Lisle ; el prefera, ca artist cu adevărat mare, ca artist genial, să păstreze haloul poeziei eventual cu prețul unei perfecțiuni ce s-ar fi dovedit sterilă. Pe de altă parte e tot atît de adevărat că se găsesc în postume foarte multe versuri din capul locului desăvîrșite și unele fulgurații extraordinare, dintre care pe cele mai multe poetul le-a utilizat în antume, fără ca prin aceasta să «inutilizeze», cum spunea Ibrăileanu, textele prime de unde le-a extras, de pildă *Sarmis* și *Gemenii*, pure splendori, din care părți destul de întinse apar în *Scrisoarea IV* și în alte locuri din antume ; de asemenea *Mureșanu* și altele (ca să nu mai vorbim de *Egipetul*, scos, cum se știe, din *Memento mori*). Alte versuri, la un pas de împlinire, au trecut în antume doar cu o ușoară amendare, printr-o mișcare abia perceptibilă care le-a eliberat ca prin miracol toată strălucirea latentă.

Eminescu, atît de neglijent cu orice bunuri personale, își căra peste tot cufărul cu manuscrise, de soarta cărora, după ce la urmă le încredințase lui Maiorescu spre păstrare, se interesa mereu. E clar că aceste manuscrise nu erau pentru el rebutul rămas din cernerea elaborării artistice, nu erau un balast abandonat (chiar dacă, firește, se aflau printre ele și lucruri efectiv abandonate), ci zăcămîntul subteran al creației, de unde își trăgea substanța acesteia. Zăcămînt subteran, dar creație el însuși, de primă instanță (uneori chiar de a doua sau chiar, cum nu o dată s-ar părea, de ultimă instanță ; Eminescu nu se grăbea cu publicarea). El avusese de la început o viziune totalizantă, o concepție rotundă și globală a operei sale, al cărei proiect l-a înțeles cel dintîi G. Călinescu după ce a parcurs materialul și a purces la «descrierea operei», relevîndu-i «schema organică», după cum foarte fericit se exprimă. «*Poetul* — spune Călinescu în prefața ediției a doua a marii sale monografii — *tindea să creeze un univers în semicerc, avînd ca orizonturi nașterea și moartea lumii*».

Principiul generator al operei lui Eminescu este viziunea cosmogonică. Din tabloul ipotetic pe care-l dă G. Călinescu asupra datării aproximative a proiectelor poetului, reiese că era preocupat de cosmogonie încă din perioada prestudențească și că această preocupare a devenit dominantă în perioada vieneză, cînd atît formația sa intelectuală cît și forța sa poetică se constituie cu consistență. Cosmogonia implică eshatologia, de unde decurge o perspectivă a extincției universale (temă tratată în profunzime de I. Negoițescu, în cartea sa despre *poezia* lui Eminescu). Este logic ca această viziune cosmică să includă concentric sfera naturii, a societății și istoriei (de unde patosul politic) și, firește, ca sîmbure originar, *Erosul*. De aceea poezia de dragoste nu e la el o simplă expresie sentimentală (deși, evident, e și asta, ca firesc fenomen uman) ci are totdeauna un sens metafizic, pînă și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în romanțele, vulgarizate mai tîrziu prin transpunere muzicală. *Pe lîngă plopii fără soț*, minunata romanță atît de populară (pe care Negoițescu, dintr-un exclusivism excesiv, o califică drept «dulcegărie») e străbătută de un fior al transcendenței, culminînd într-un final cutremurător.

Dintre postume, unele, ce puteau fi considerate finite ca formă, au fost în timp incluse împreună cu antumele, fără a contrasta deloc cu acestea, în «culegeri de poezii» date la iveală, mai bine sau mai puțin bine, de diferiți eminescianizanți. Dar contemplînd acel «univers în semicerc», pe care-l proiectase poetul, ne dăm seama că el a fost altceva decît autorul unor «poezii», oricît de superlativ izbutite; s-ar putea dimpotrivă spune că, de fapt, antumele sînt «fragmente» scoase din marea operă totală și prelucrate izolat: poetul, spune Călinescu, *«nu apucase a arunca din spiritul său decît firimituri, sclipitoare firimituri»*.

De aceea socotim că, deși la prima privire se impune, în chipul cel mai evident, deosebirea dintre *antume* și *postume*, ca și cum ar fi două lumi ce ar avea fiecare alte legi și moduri de existență, ele reprezintă, totuși, în esență, același univers. După cum ni se pare fals, de pildă, a hotărnici la Goethe între primul și al doilea *Faust*, am afirma, de asemenea, că în fond nu există acel imens hiatus ce pare a separa *postumele* lui Eminescu de antume. Ceea ce explică separația e desigur faptul că, după ce pentru două generații noțiunea «Eminescu» era dată de antume, deci de o operă cantitativ restrînsă, alcătuită din cîteva zeci de poeme mult mai frumoase decît toate cîte se scriseseră pînă atunci în limba română, în plus și pline de «filosofie», s-a întîmplat evenimentul proclamat de Iorga: *«un nou Eminescu apăru»*; și apăru tocmai sub un aspect enorm, haotic, heteroclit și prolix, cu prea multe indecizii lingvistice și vicieri lexicale, asemănătoare celor din faza preeminesciană a limbii, refăurită în chip superior și cu autoritate tocmai de *antumele* marelui poet. Dar, de fapt, opera lui Eminescu e una, după cum marea masă subacvatică și ghețarul vizibil de la suprafață sînt unul și același bloc.

Realitatea e că, nu doar pentru marele public dar și pentru majoritatea intelectualilor, Eminescu este și azi numai poetul *antumelor*. Puterea acestora de circulație e covîrșitoare în raport cu a *postumelor*, a căror audiență se limitează și se va limita probabil și de acum încolo la un cerc mai mult sau mai puțin restrîns de «specialiști». De aici nu reiese nici o judecată de valoare, într-un sens ori altul, dar «ecumenicitatea» *antumelor* e un fapt hotărîtor în conștiința culturală românească. *Mutatis mutandis*, punctul de vedere al lui Ibrăileanu rămîne valabil, bineînțeles nu în ce privește concluzia, inadmisibilă azi, a eludării *postumelor* de la receptarea estetică, ci în afirmația că oricum *antumele* sînt partea propriu-zis *realizată* a unei opere care e, totuși, cum spuneam, împreună cu *postumele*, un tot solidar, rotund și concentric, în ciuda hiatusului aparent. În ipoteza, în fond lipsită de rost, dar inevitabilă ca ispită a închipuirii, că poetul nu ar fi murit atît de timpuriu, și o mare parte din materialul rămas ar fi trecut desigur în *antume*, e greu de imaginat ce formă ar fi căpătat în stadiul ultim mai ales acele poeme lungi aruncate în fugă pe hîrtie și rămase în stare brută, dar străbătute de suflul geniului (relevam mai înainte observația lui Călinescu că multe din versurile acestor *poeme* și-ar fi putut pierde prin amendare formală frăgezimea originară, dar, fără îndoială, poetul însuși ar fi simțit aceasta, era prea mare artist ca să nu știe riscurile excesului de «artă»; dovadă cele cîteva «stîngăcii» păstrate, desigur deliberat, în unele dintre *antume)*; e însă mai mult decît probabil că partea «realizată», deci cu audiență largă, ar fi fost mult mai întinsă. Chiar *antumele* existente, considerate din perspectiva *postumelor*, dobîndesc parcă un relief mai puternic; se face simțită amplitudinea «valurilor de fund».

Separația radicală (falsă, după părerea noastră) între *antume* și *postume*, o ia I. Negoițescu drept un dat incontestabil. El face din această separație o opoziție, iar din opoziție o alternativă pe care o tranșează categoric în defavorul *antumelor*. În cartea sa, dealtminteri admirabilă, Negoițescu ia ca punct de pornire ideea că *antumele* ar însemna abaterea poetului de la marea sa inutiție inițială, anume aprehendarea vizionară a unui univers subiacent, larvar, a unei infralumi pe care o numește *«plutonică»*, în opoziție cu *«neptunicul»*, care reprezintă claritatea discursului, «conceptual». Această dihotomie s-ar putea pune în analogie cu a lui Neitzsche, *apolinic/dionisiac*, sau cu cea obișnuită, *clasicism/romantism*. I. Negoițescu îl vede pe Eminescu sub semnul romantismului, ceea ce e un loc comun,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar el deosebește «marele romantism», întemeiat pe o mistică a universului, de romantismul elocvent, precum și de cel minor, sentimental-depresiv, în genul lui Lenau (cu care a fost mereu comparat Eminescu). Exegetul îl scoate din categoria aceasta și îl plasează sub constelația Novalis, Arnim, Brentano, invocind filosofia romantică ilustrată de un Schelling, de un Baader și mergînd înapoi pînă la Jakob Boehme și la acel fundament originar, irațional, *Urgrund* sau *Ungrund*, în care misticul german vedea substratul Creațiunii. Opțiunea lui Negoițescu pentru romantismul de esență plutonică este exclusivă, subsumîndu-i total *postumele* eminesciene. După el, *antumele* aparțin în totalitate neptunicului, oscilînd între un romantism minor și un clasicism al claritățli exterioare. Exegetul sugerează că abaterea poetului de la viziunea plutonică s-ar datora și faptului că abisurile acesteia l-ar fi înspăimîntat cumva, făcîndu-l să lase *postumele* în stare «pre-poetică». În orientarea spre neptunic, adică în retragerea pe poziții mai liniștitoare, poetul ar fi cedat și îndemnurilor lui Maiorescu, cărora exegetul le atribuie și lunecarea spre o discursivitate filosofică preponderent schopenhauerianâ. I. Negoițescu minimalizează influența lui Schopenhauer, socotind că Eminescu ar fi avut afinități mai profunde cu alți gînditori, bunăoară și un Fechner pe lîngă cei pomeniți mai înainte. Dar oricîte asemenea afinități cu diverși gînditori s-ar mai putea detecta la Eminescu, importanța lui Schopenhauer rămîne netăgăduită și hotărîtoare. Nu credem că autoritatea cuiva, oricine ar fi, poate necondiționat decide o dezbatere, dar nu credem nici că se poate trece peste următoarele cuvinte ale lui Călinescu, din prefața ediției a doua a monografiei : *«Pe Schopenhauer l-am recitit cu atenție, sau mai bine zis l-am urmărit în toată opera lui cu probabilitate consultată de poet, și am constatat că Eminescu este mai schopenhauerian decît se bănuiește»*.

Din fervoare și exces de consecvență Negoițescu nu rezistă tentației simplificatoare de a suprapune total *postumele* cu plutonicul și *antumele* cu neptunicul. Este o operațiune oarecum mecanică, ale cărei rezultate nu se confirmă la analiză. Nu e greu de văzut cît de mult neptunic se găsește, totuși, în postume și, reciproc, *plutonic* în antume. Nu o dată *neptunicul* și *plutonicul* alternează în unul și același poem, fie atît în *postume* cît și în *antume*, de pildă *Luceafărul*, precumpănitor neptunic dar nu exclusiv (dealtfel, nu numai din consecvență ci și, credem, dintr-un spirit de contradicție nu lipsit de virtuți stimulatoare, I. Negoițescu acordă poemului o destul de redusă stimă). Există în *postume* mai multă discursivitate decît în *antume* și mult mai mult romantism elocvent, de tip hugolian, de exemplu în *Memento mori*, în *Mureșanu*, în altele, precum și, virtual, în proiectele dramaturgice. În postume *Sarmis* e mai curînd neptunic, în schimb, *Gemenii*, urmarea sa purtînd aceeași dată 1881, are o încărcătură plutonică foarte apropiată, ca temă și cadru, de *Strigoii* (1876). O postumă din 1876, *Femeia... măr de ceartă*, e o imprecație discursivă de un misoginism schopenhauerian ca și cel din *Scrisorile IV* și *V*, dar în a doua ei parte dăm de cîteva versuri aparținînd filonului plutonic al extincției universale, temă fundamentală a comentariului lui I. Negoițescu : *«O, moarte ! — nu aceea ce-omori spre-a naște iară, / Ce umbră este vieții, o umbră de ocară — / Ci moartea cea eternă în care toate-s una, / In care tot s-afundă, și soarele și luna, / Tu, care ești enigma obscurei conștiințl, / Cuprins-abia de-o minte din miile de minți, / Tu, stingere / Tu, chaos — tu, lipsă de viață, / Tu, ce pîn' și la geniu spui numai ce-i în cărți. / O, slabă fulgerare... cea, cărui nu te teme, / Îngheți nervul vieții din fugătoarea vreme...»*

E adevărat că filonul acesta *plutonic* nu apare în *Scrisorile IV* și *V*, dar apare cu toată evidența în *Scrisoarea I*. Această perspectivă crepusculară, a stingerii vieții în univers, această viziune a morții nu ca fenomen individual, nu ca lege a vieții în perpetuă primenire, ci ca moarte cosmică, e celălalt versant al genezei. Cosmogonia, cum spuneam, implică eshatologia. Auroralul și mortuarul nu sînt capetele unei succesiuni decît în reprezentarea dată de percepția noastră temporală. Însuși cuvîntul «crepuscul» are ambele înțelesuri, de «zori» și de «amurg». În germană *Dämmerung* vine de la *dämmern = a licări ;* în latină *crepusculum* de la *creperus* = obscur, ambiguu. În acel vers citat și comentat de Negoițescu : *«De plînge Demiurgos doar el aude plînsu-și»*, în care comentatorul vede lirismului plutonic eminescian, nu e vorba de plîns ca efect al unei emoțiuni depresive individuale, ci de un plîns cosmic, cu sensul rezorbției în sine a Creațiunii, în ultimă esență a Erosului originar *(«l'Amor che move il sole e l'altre stelle»)*, sau a acelui *Logos spermatikos* din cosmogonia gnostică. E totuși vorba de «depresiune», dar în alt înțeles, în acela de încetare a tensiunii generatoare, de dizol-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vare a tuturor concreţiunilor, deci în înţelesul unei «decomprimări» în macrocosm. E în fond expresia unei nostalgii a neantului primordial, o *sete de repaos*, un «*îndulcind cu dor de moarte*» la scara universului.

În ordinea umanului, adică a microcosmului, care în cosmologia tradiţională reflectă macrocosmul, această nostalgie a dispariţiei, «dorul de moarte», nu înseamnă un deficit vital, nu înseamnă un minus, ci dimpotrivă un maximum al acestei reflectări, implicînd şi sensul final al *erosului* uman.

Călinescu afirma natura senzuală a lui Eminescu, robusteţea vitală atît a omului cît şi ceea ce importă în primul rînd, a lirismului său. Fără îndoială, e adevărat ; accentul viguros, ferm, energia vitală, sînt incontestabile în patosul liric eminescian, principiul viril e prezent şi operant, dar *tocmai* din cauza asta îi sînt imanente intuiţia neantului şi obsesiile funerare. Melancolia, aprehensiune şi contemplare lucidă a morţii, e un sentiment eminamente viril, propriu maturităţii superioare cum îl vedem la Dürer, la Shakespeare, la Cervantes, la Baudelaire, la Eminescu. Concepţia romantică despre iubire, de la trubaduri înnesângeri pînă la un Novalis şi pînă la Eminescu, e asociată cu aspiraţia c topirii cuplului în eternitatea nefiinţei. Fascinaţia aceasta, care e a lui Tristan ş a tradiţiei cavalereşti în genere, a fost totdeauna inspiratoarea marilor pasiuni erotice (cum arată Denis de Rougemont în *L'amour et l'Occident*).

Din formula lui Călinescu, relevînd că orizonturile poetului sînt naşterea şi moartea lumii, cel de al doilea orizont e într-adevăr dominant în postume, deşi deloc exclusiv ; funerarul în genere, în plan fie uman fie cosmic, străbate întreg *continentul* liric eminescian. I. Negoiţescu, insistînd asupra perspectivei funerare, nu contrazice deloc, în fond, teza robusteţei vitale şi virile a poetului afirmată de Călinescu, dar merge pînă la nişte consecinţe mai îndepărtate pe linia filonului plutonic pe care l-a intuit şi denumit. A denumi un fenomen este, nu numai în critică, un act creator. Dealtfel, în ce ne priveşte, vedem în *cartea* lui Negoiţescu nu una propriu-zis de critică, ci mai curînd o carte ea însăşi de poezie, o confesiune lirică în prelungirea lecturii postumelor eminesciene, dincolo de critică şi de metodele criticii. El are totuşi o «metodă», una implicită, în accepţia etimologică a termenului, adică în aceea de «drum», de itinerar, de orientare deci ; această «metodă», care îi e proprie, se poate urmări în desfăşurarea ei ; ea decurge totuşi din aşezarea comentatorului în însuşi universul operei comentate, în speţă al postumelor, cu care are astfel un raport existenţial ; el se orientează în acest univers cu mijloacele ce decurg din însăşi intuirea lui.

De aici rezultă şi exclusivismul său, minimalizarea *antumelor*, pe care, firește, ne e peste putinţă să o acceptăm ; ar însemna să consimţim la mutilarea operei lui Eminescu, să admitem sacrificarea părţii intrate constitutiv şi hotărîtor în conştiinţa românească ; ar însemna să răsturnăm în sens invers rezultatul efortului epocal al lui G. Călinescu ; de unde pînă la el *postumele* erau practic ignorate, am ajunge acum să ignorăm antumele. Călinescu nu l-a relevat pe Eminescu întreg * ; ar fi absurd (şi, din fericire, practic imposibil) să părăsim acum ce avusesem înainte.

Dihotomia *neptunic/plutonic* propusă de I. Negoiţescu e de fapt, o polaritate, nu o antinomie şi cu atît mai puţin o alternativă. Antinomia e un cuplu de teze logic contradictorii şi totodată egal de întemeiate logic. (Vezi tabla antinomiilor kantiene sau, în ştiinţă, fizica corpusculară şi mecanica ondulatorie). Polaritatea e, de asemenea, un cuplu, dar nu de teze deduse logic, ci de structuri tipologice opuse, între termenii extremi ai căreia există nuanţe intermediare, ce se întrepătrund (cum explică Goethe în *Dihtung und Wahrheit*). Este evident că nici anti-

* De fapt, nici Călinescu nu ni l-a revelat absolut întreg. Nici marea ediţie, pe care continuăm s-o numim «ediţia Perpessicius» nu o va putea face. Are dreptate Constantin Noica : din păcate predică în pustiu ; e imperios obligatoriu, (dar s-ar părea că nu-i pasă nimănui), să se dea o ediţie facsimilată a caietelor lui Eminescu, cît mai e încă timp, pînă nu se va deteriora iremediabil materialul. Am avea diagrama fidelă a gîndurilor cele mai fugare ale poetului şi a mişcării spiritului său (uneori numai a mîinii sale) ; pe lîngă ce s-a publicat şi ce se mai poate publica în marea ediţie în curs, rămîne aspectul ca atare al paginii, profund revelator pentru faţa cealaltă a poetului, nepretîndu-se tipăririi obişnuite : desene, mostre de semnături repetate, notiţe enigmatice, deseori indescifrabile cuvinte izolate şi fracţiuni de cuvinte, obscenităţi, lucruri pe care nu ne e permis să le cenzurăm şi să le pierdem.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nomia nici polaritatea nu lasă loc vreunei alternative. Între termenii unei polarități cineva poate avea preferințe, în raport cu propria sa afinitate și înclinație temperamentală, dar de aici nu rezultă în mod legitim excluderea în bloc a tot ce ține de structura cealaltă. Alternativa nu e posibilă, în ultimă instanță, decît în ordine practică, recte morală : Bine/Rău. Așadar, logic și teoretic, nu e admisibilă alternativa între *plutonic* și *neptunic*, după cum, estetic, nu e acceptabilă alternativa între *antumele* și *postumele* eminesciene. Cît despre plasarea totalității *antumelor* sub semnul *neptunicului* și a totalității *postumelor* sub al *plutonicului*, nu socotim necesar să mai explicăm de ce o socotim falacioasă și incompatibilă cu elementara regulă a oricărei judecăți particulare (cum sînt cele ce decid asupra valorii și categoriei unui obiect), anume de a nu se pronunța decît *a posteriori* și nicidecum *a priori*.

Ceea ce îl absolvă pe I. Negoițescu este în primul rînd faptul de a fi *denumit* cele două categorii ; în critică, așa cum spuneam, denumirea e un act creator (de fapt aceste denumiri opuse existau încă din secolul XVIII, dar în geologie). În al doilea rînd, dar cu atît mai virtos, îl absolvă rara profunzime a exegezei sale în interiorul universului ei predilect, *plutonicul eminescian*, în care deschide efectiv orizonturi impresionante. În al treilea rînd, în sfîrșit, ceea ce relevam mai înainte, faptul că exegeza sa nu e în fond critică ci «confesiune lirică», întemeiată pe un raport existențial cu universul postumelor. Această poziție, în fond pasională, îl face să se derobeze de a vedea *neptunicul* existent totuși în *postume*, nu numai cînd e amestecat cu *plutonicul*, dar nici în stare pură.

«Raportul existențial» (nu existențialist, dar apropierea e posibilă, existențialismul fiind în definitiv o filosofie romantică de un tip mai profan) îl duce pe I. Negoițescu la aprehendarea sîmburelui *ontic* al poeziei eminesciene, pe care îl caută, firește, în zona *plutonică*. Se poate introduce aici o remarcă privitoare la deosebirea de optică dintre comentariul său și cel al lui Călinescu (abstracție făcînd de diferența lor atît ca volum cît și ca importanță — deși importanța primului e și ea departe de a fi mică). G. Călinescu, așa cum reiese din aprecierile lui, nu era prea înclinat spre formele unui romantism al intuițiilor obscure, larvare, preraționale sau infraraționale. Preferințele lui mergeau, cum se știe, în «sensul clasicismului» (deși a «experimentat» poetic, în chip deliberat, și formula neoromantică). Cu toată propensiunea lui pentru clasicism (de unde și predilecția pentru «neptunismul» pe care îl vedea în postume) el avea, totuși, o concepție despre lume apropiată de sistemele sincretiste, totalizante, trimițînd la Boehme și mai departe la gnostici, concepție mistică ce stă și la baza romantismului (a se vedea eseurile lui din tinerețe, cu osebire *Ascensiune*, dar și unele mai tîrzii). Mistica romantică declarată îi părea însă exaltată sau tenebroasă, drept care se distanța de ea cel puțin cu rezervă. Poziție ambiguă, foarte asemănătoare cu a lui Goethe (care, fapt notabil, în disputele geologice asupra formării scoarței pămîntului, între susținătorii «neptunismului» și cei ai «vulcanismului», numit și plutonism, se declara neptunist, viziune mai puțin catastrofică și mai clasicizantă). Cu preferința sa pentru clasic, pentru «discurs» și claritate, avînd o optică plasticizantă (de unde extraordinarul său dar portretistic), Călinescu se orienta către ontologic (raționalul, discursivul, în problematica ființei). I. Negoițescu, avînd o natură precumpănitor romantică, e atras de inefabil, de obscur, de infinitudine, cu o predispoziție mai mult muzicală decît plastică, și ne îndreaptă spre *ontic*, care e non-discursiv, neformulabil, ci doar sugerabil intuitiv. De aceea a mers la intuirea și denumirea «plutonicului» în postume.

Evident, privind din afară, cu mijloacele cercetării critice și filosofice, G. Călinescu putea determina rațional, din punct de vedere ontologic, tema ființei în opera lui Eminescu, ceea ce, de fapt, a și făcut. Dar onticul nu poate fi determinat cu astfel de mijloace decît ca simplu concept. Preluat de ontologie el devine o simplă funcție terminologică. *«Die ontologische elementare Ganzheit... kann nicht auf ein ontisches 'Urelement' zuruckgeführt werden»*, spune Heidegger, magistrul în materie (*Sein und Zeit*, Halle, 1941, p. 196). Onticul, ca realitate adîncă, e obscur și nedeterminabil ; în speță, la Eminescu (și la nici un alt poet, lucrul nefiind cu putință), nu se află vreun vers care să-l *exprime* ca atare, el nu se declară și nu reiese *textual* de nicăieri, dar fundamental există. El e sîmburele oricărei mari poezii, care, chiar cînd aparent e «discursivă», crește din acest germene primar ; versurile strict discursive nu sînt, dealtminteri, niciodată poezie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

El există, deci, și în antume, există și în «neptunic». Meditația pe care o efectuează cizelarea expresiei, «arta» deci, îndepărtîndu-se de stadiul prim al «inspirației», îl ocultează, fără a-i diminua cîtuși de puțin esența. De aceea el e poate mai sesizabil în formele imperfecte din postume, fie ele neptunice ori plutonice; plutonicul însă, chiar și cel din antume, e «mai ontic» prin natura sa. I. Negoițescu, prin așezarea sa «existențială» exclusiv plutonică din postume, se află mai aproape de centrul ontic al poeziei eminesciene, de «pirosfera» ei; arsura acesteia îl face, firește, mai puțin sensibil la mișcarea sferelor mai îndepărtate, de unde și poziția restrictivă, oarecum «segregaționistă» în cuprinderea operei lui Eminescu. Dar aceasta rămîne un tot solidar, cum spuneam, cu *antume* și *postume*, cu *neptunic* și *plutonic*.

Cînd am numit postumele, o dată «zăcămînt subteran» iar altă dată «massa subacvatică a ghețarului de la suprafață» (dacă aceste comparații au avut cumva norocul — ne întrebăm cu sfială — ca cititorul să le găsească oarecum nimerite), foloseam, cum se poate remarca, în primul caz o imagine «plutonică», iar în al doilea una «neptunică», pentru același subiect. Un *continent* are și țărmuri de mare și zăcăminte subterane. Altfel n-ar fi *continent*.

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

«... Smulgere de limbă este prea frumoasa mea poveste».

NICHITA STĂNESCU

De ce scriu ? Pentru că ... poezia este o lacrimă care plînge cu ochi !

În ce cred ? Cred în forța cuvîntului românesc, care dă un sens moral realului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POETICA

UNE THÉORIE COMPARATISTE DE LA LITTÉRATURE*

(I)

Notre thèse sur la légitimité de la théorie littéraire comparatiste nous semble suffisamment motivée pour pouvoir l'attaquer, cette fois-ci, de front. Sans méconnaitre pour autant les difficultés d'une telle entreprise, nous croyons qu'il est possible de définir clairement non seulement la condition générale de la théorie littéraire comparatiste, le cadre théorique de toute solution comparatiste de ce problème, mais aussi les possibilités „techniques" de la réaliser. Rappelons brièvement nos points de départ : 1. la théorie littéraire comparatiste est censée avoir sa spécificité, sa fonctionnalité et sa finalité autonomes ; 2. cette théorie est appelée à se constituer à partir de sa propre tradition, sans greffes abusives, mécaniques, relevant de telle ou telle mode culturelle, sans faire double emploi avec telle ou telle autre théorie «moderne», sans exclure non plus certaines convergences, recoupements ou influences nécessaires et fertiles ; 3. la théorie littéraire a pour objet la littérature, dont le statut coïncide avec celui de la «littérature universalle» : la somme de toutes les littératures.

En effet, si la communauté littéraire intégrale est ainsi édifiée, quoi de plus normal, de plus logique, que de parler purement et simplement de la „littérature" et d'identifier la littérature universelle (à savoir l'ensemble de toutes les littératures) avec la «littérature» sans spécification aucune ? Il n'y a qu'une *«seule poésie, qu'une seule littérature, comparable dans tous les âges»* et cette littérature, en tant que phénomène «général», n'est que la littérature tout court *(just literature, itself, all literature)*, formules devenues de vrais clichés. C'est la clé de voûte de la théorie (comparée) de la littérature, son concept essentiel, son idée directrice, telle qu'en soi-même enfin la littérature (comparée) se change. Elle finit par signifier tout simplement l'étude de la littérature, au-delà de toutes les distinctions linguistiques, à partir d'un concept structurel, universel et stable de la littérature.

Tous ces présuppposés sont gros de conséquences :

1) Les études habituelles de littérature comparée relèvent d'une théorie littéraire dans la plupart des cas implicite, dont la teneur européocentrique, ethnocentrique est évidente. Il s'agit de „renverser" cette situation et d'élaborer une théorie littéraire explicite, dont le contenu soit général, c'est-à-dire «universel», à double titre : a) ayant comme point d'appui et de vérification l'ensemble des littératures, selon une méthode qui doit être mise au point ; b) aboutissant à une théorie de la littérature, ou tout au moins à une synthèse théorique, capable de mettre en lumière en dernière instance la structure et le système, la morphologie et la phénoménologie, bref, l'esthétique et l'„essence" de la littérature *(tout court, itself*, etc.).

Ce qui frappe, en revanche, dans l'état actuel de la littérature comparée, c'est le contraste très visible entre la reconnaissance théorique de la littérature

---

* *Chapitre de l'essai en cours de publication* Comparatisme et Théorie de la littérature *où les références bibliographiques trouveront leur place. Cet essai est la suite de notre* Etiemble ou le Comparatisme militant *(Paris, Gallimard, 1982) avec lequel il fait «système».*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

universelle en tant que phénomène, voire même entre une certaine aspiration «universaliste» de la part de ses adeptes, et l'absence d'une théorie littéraire calquée sur cette réalité de la littérature universelle : une démarche unificatrice de tous les faits communs connus, susceptible d'engendrer un concept bien fondé de la littérature, suivi d'une théorie systématiquement articulée de la littérature.

Bien sûr, comme toujours, les précurseurs et les points de contact, à droite et à gauche, à ce niveau aussi, n'y manquent pas non plus. Mais le noeud du problème est le suivant et il exige un mouvement en deux temps : 1. passer de l'histoire littéraire universelle à une *«théorie de la littérature universelle» (Weltliteraturwissenschaft)*, à une *«science de la littérature universelle» (Wissenschaft von der Weltliteratur)*, opération entrevue plus d'une fois, et 2. identifier cette «théorie» — selon l'étiquette mentionnée et la plus adéquate en égard à la nomenclature traditionnelle du comparatisme — avec la théorie de la littérature tout simplement, ce qu'on n'a pas encore fait. On reconnaît l'existence de la littérature universelle, mais on ne reconnaît pas encore *la* théorie de *la* littérature (universelle).

Le pasasge effectif du comparatisme à l'esthétique littéraire ne s'accomplit finalement et complètement qu'à ce stade. Assez tardivement d'ailleurs, puisque les premières synthèses programmatiques de la littérature comparée datent depuis les premiers articles-manifestes écrits durant les dernières décennies du XIX^e^ siècle. Jusqu'à cette période, on traitait seulement des lois générales de l'évolution historique et sociale de la littérature. Les lois esthétiques — quand leur existence était prise en considération — n'étaient que sous-entendues. On ne parlait que très rarement de manière explicite (et plutôt incidemment), de l'existence des lois *«dans les arts et dans la littérature»*. Par la suite, le concept de «loi» a été abandonné et on n'en a retenu et fructifié que l'élément généralisateur et universel, à même de préparer le terrain pour des extrapolations théorico-esthétique. Le plus proche de la *«poétique historique»* (premier stade de cette nouvelle phase) est évidemment Renan lorsqu'il approuve Wolf *«d'avoir expliqué par les mêmes lois Homère et le Ramayana, les Niebelungen et le Schach nameh, les romances du Cid, nos chansons de Geste, les chants héroïques de l'Ecosse et de la Scandinavie»*.

La validité et la supériorité du projet de la *poétique comparée* (notamment de celui d'Etiemble) apparaissent encore plus clairement si on le rapporte aux initiatives et aux intuitions qui le précèdent dans ce domaine, à commencer par la littérature comparée à la française. Celle-ci fut traumatisée par le lansonisme (mal compris d'ailleurs) et par le positivisme, qui ont coupé court à toute tentative d'envolée théorique. Pourtant, on avait déjà pressenti que la littérature comparée n'est pas de la «philologie» pure et simple, qu'elle doit se poser aussi des *«questions théoriques et des problèmes généraux»*. Quelques décennies plus tard, on s'est rappelé — mais sans grande conviction, semble-t-il — que la littérature comparée exige la généralisation, voire la synthèse de la littérature universelle, que, tournée vers la définition de la littérature, elle est animée d'une *«profonde aspiration généraliste»*. Il est donc indéniable que ce programme a joui d'une certaine adhésion de principe. On a abouti sur cette lancée à des prises de position très claires et très exactes : la littérature comparée a *«un caractère particulier, à mi-chemin entre l'histoire de la littérature et la science de la littérature. De plus en plus d'ailleurs elle est conduite à se préoccuper de théorie littéraire»* (R. Escarpit). Et pourtant, le manuel le plus élaboré du comparatisme français actuel (Claude Pichois — A.-M. Rouseau), même s'il reconnaît — en passant — la légitimité d'une «philosophie littéraire» et s'il voit dans le comparatiste le «spécialiste des généralités», il n'indique en fait aucune solution, aucun objectif précis.

Un aperçu global du comparatisme anglo-saxon permet même d'observer une certaine involution, un grand décalage, en tout cas, entre certains jalons — déjà posés au XIX^e^ siècle — et le comparatisme qui leur est postérieur, du type Baldensperger — Carré dirions-nous, afin d'épargner bien des vivants. L'évolutionnisme dont se réclamait Posnett, son initiateur, avait au moins cet avantage : ses «lois» ou ses prétendues «lois», élaborées comparativement, envisageaient la littérature et son évolution en tant que phénomène unitaire, régi par un concept et par des principes universaux, perspective ultérieurement abandonnée. Quoique très discutable, elle offrait, malgré tout, une «théorie» globale de la littérature. Un autre précurseur, également oublié, Charles Chauncey Shackford, tout en parlant lui aussi de «lois», était encore plus précis, puisqu'il visait aux *«mêmes principes*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

universels de tous les temps», à une *«philosophie de la littérature»*, élaborée par voie comparative. Le programme de la première revue américaine de littérature comparée *(Journal of Comparative Literature*, 1903) envisageait, pour sa part, un comparatisme des théories littéraires et s'efforçait de délimiter un domaine tourné vers la critique et la théorie de la littérature.

Tout ce qui se produit ensuite répète dans les grandes lignes une démarche devenue entre temps commune à l'ensemble du comparatisme : des appels, voire des sommations *«à découvrir les lois générales qui transcendent chaque littérature»*, les «principes généraux» de la littérature, mais cela en dehors de tout projet théorique capable d'exaucer ce voeu. L'insistance avec laquelle on y revient démontre que l'heure de la littérature comparée traditionnelle a sonné : la théorie de la littérature n'est plus seulement tolérée, acceptée, mais elle est bel et bien revendiquée par la réflexion comparatiste actuelle. Celle-ci se rend de plus en plus compte qu'elle est peut-être mieux placée que toute autre discipline littéraire pour entreprendre *«l'étude générale de la littérature»*, pour *«construire... une théorie générale de la littérature»*, en vue de devenir *«le principal laboratoire de toute théorie de la littérature»* (Henry H. H. Remak).

Cette solution fait des progrès notables non seulement parmi les comparatistes anglo-saxons, mais aussi parmi les comparatistes allemands, qui bénéficient, eux, d'une tradition philosophique et esthétique bien plus importante. Elle se répercute forcément dans des concepts tels : *«l'uniformité intrinsèque de la poésie de tous les temps»*, la poésie comme *«phénomène originaire» (Urpoesie)*, thèse qui se rapporte à la fois à la *Weltliteratur*, à *«la nature même de la création littéraire»*, à la littérature comme «absolu» et «totalité» *(Eine Literatur ist keine Literatur)*, ou à *«l'unité fondamentale»* des formes innombrables de la littérature, de même qu'à la *«littérature une et indivisible»*, artistiquement et historiquement indivisible, objet tout désigné de la *«théorie générale de la littérature» (Allgemeine Literaturwissenschaft)*. Conviction qui nous ramène tout près de certaines idées qui nous sont déjà familières.

Malgré certains dogmatismes et schématismes, l'osmose des idées conduit inévitablement à des solutions semblables, voire identiques, à l'Est aussi. Le point de départ, dans l'une de ses meilleures formulations, est *«l'unité fondamentale de l'évolution historique, idéologique et artistique»* de la littérature universelle. C'est légitimer un *«concept adéquat de la littérature»*, découvrir *«les problèmes généraux de la littérature»*, *«les lois immanentes de la littérature»*. Bref, une *«théorie de la littérature»*. Elle seule est capable d'offrir une conception «unitaire» sur *«l'intégralité de l'oeuvre littéraire»*, d'identifier les *«traits universels de la littérature»*, de jeter les bases d'un idéal artistique général et d'un système de valeurs esthétiques de la littérature mondiale, de faire donc valoir la *«représentation artistique de la littérature universelle»*. On préconise, enfin, et de bonne heure, *«un conspectus général de la littérature universelle»*, tiré de tous les «chefs-d'oeuvre».

La découverte de la «poétique» par la littérature comparée date également de loin : de ses débuts. Au moins deux de ses acceptions traditionnelles (théorie de la littérature et code normatif de la littérature) se retrouvent dans les acceptions les plus «classiques» du comparatisme. On remarque d'une part, et à juste titre, qu'une «poétique» purement nationale, dérivée d'une seule littérature nationale, n'est pas possible, et que *«la science de la littérature»* a toujours procédé «comparativement», en cherchant *«à établir un système esthétique extra-temporel, basé sur les facteurs communs aux genres littéraires, aux lois formelles»*. D'autre part, on nourrit l'espoir de rénover ainsi les «canons esthétiques», ceux du genre dramatique, par exemple. Cette orientation normative, assez discutable, sera aussi celle d'un Etiemble : *«Quand ils auront élaboré leur poétique, les comparatistes pourront aider l'homme à choisir les valeurs les moins frelatées, à défaut des plus sûres»*. Que les définitions et les programmes les plus actuels de la «poétique» ne font pourtant *aucune* mention de comparatisme cela ne change rien à l'affaire : la jonction du comparatisme avec la poétique est assurée par ses visées théoriques mêmes. A l'instar des poéticiens les plus avertis, les comparatistes tournés vers la théorie de la littérature s'efforcent d'élaborer, eux aussi, des schémas et des catégories permettant de saisir la structure de tout discours littéraire, voire de la «littérarité». Contrairement aux formalistes russes qui dissociaient entre la «poétique comparative» (ou «historique») et la «poétique théorique», nous croyons que

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

les deux démarches sont non seulement complémentaires, mais que, en dernière analyse, elles finissent par se confondre. On y reviendra.

2. Quel est, au juste, la statut de la théorie littéraire, du point de vue du comparatisme ? On entend, en général, par «théorie», deux types de constructions intellectuelles : 1. dans un sens large : une conception méthodique et systématique sur un domaine de la connaissance et de la recherche, de nature explicative ou descriptive, visant à la connaissance objective et à la vérification («théorie politique», «théorie de la monnaie») ; 2. dans un sens restreint : un thèse ou une conception hypothétique d'un savant ou d'un philosophe touchant une question controversée («théorie de Darwin»). Les théories littéraires s'encadrent, de toute évidence, dans les deux situations, mais le terme semble compromis, culpabilisé en tout cas, par le grand prestige dont jouit la notion de théorie «scientifique», dans l'actuelle acception rigoureuse du terme. Celle-ci a sa (ou ses) raison(s) dans son (ou ses) propre(s) plan(s) de référence, mais la littérature n'a pas et le terme ne définit pas une réalité essentiellement logique. Sans donc se faire trop de complexes devant l'accusation — qui se veut écrasante — de «prescientifique» ou «ascientifique», la théorie littéraire ne peut pas dépasser, avec toute la bonne volonté du monde, la condition de son objet : 1) qui a un coefficient appréciable d'indétermination, relevant tout d'abord de l'ordre même de sa définition, de même que de la manière dont il est appréhendé («goût», «émotion», «ineffable», etc.) ; 2) qui n'est jamais «complet», qui «se fait» toujours et dont les lois, modifiables, sont sujettes à caution ; 3) qui n'est jamais intégralement démontrable ou vériflable dans les conditions rigoureuses d'ordre logiques ou épistémologiques exigées par l'expérience scientifique. C'est à dire que les théories logiques de la littérature ne collent en fait jamais complètement à la réalité, qui est toujours fuyante. De ce point de vue rigoureux, il n'y a pas (et il n'y aura jamais) de véritable théorie «scientifique» de la littérature, parce que ses critères y sont inadéquats et son statut n'est pas assimilable à un organon purement logique. D'autre part, les parallèles — qui se veulent extrêmement précis selon la logique formelle — entre les théories littéraires «traditionnelles» et «modernes», ne sont pas concluantes elles non plus. Par exemple : un signe reconnu comme très distinctif pour les théories «traditionnelles», à savoir leur caractère «normatif» opposé au «descriptif» (moderne), ne s'applique lui non plus à «notre» théorie littéraire comparatiste, qui se refuse, de même, à tout caractère canonique, normatif. Selon ce schéma, la poétique comparatiste serait plutôt «moderne», parce qu'elle vise également, comme on le verra, à une certaine description.

Ce qui ne veut pas dire que la théorie littéraire n'aspire, elle aussi, à *sa* rigueur, à *sa* logique. Elle doit être cohérente par rapport à elle-même, bien articulée et «coordonnée» ; sa structure vise au «système», voire au «modèle». La théorie comparatiste ordonne, unifie et classifie les données qu'elle prend en charge, selon ses critères intrinsèques et ses présupposés de base. Elle a un «centre» et une «périphérie». La théorie réunit selon une même ordonnance systématique un aspect, divers aspects ou tous les aspects de la «classe» des phénomènes qu'elle enchâsse. Elle offre en toute circonstance un tableau rationnel et universel. Ce n'est pas du bâclage «impressionniste». Son rôle dans la recherche littéraire est d'ailleurs leurs essentiels : la théorie précède toujours la méthodologie, lui donne un but et un fondement, elle ouvre des perspectives, guide et oriente les démarches. C'est un «point de vue» qui apporte nécessairement des lumières nouvelles, de nouvelles «perceptions» littéraires. Sa fonction heuristique est non moins essentielle : grâce à telle théorie littéraire (ou à telle autre), nous appréhendons certains aspects de la littérature (et de l'art) d'une certaine manière toute précise. Elle donne des indications opératoires indispensables. Dissocions, enfin, entre *la* théorie de la littérature (au sens onthologique du terme), et *les* théories de la littérature (au sens phénoménologique du terme). La théorie «comparée» de la littérature s'inscrit, à part entière, dans cette dernière catégorie.

La fortune de la «poétique comparée» — ce synonyme (ou presque) — nous est, en gros, connue. L'adoption de la «théorie de la littérature» *expressis verbis* par le comparatisme suit la même voie et se propose forcément les mêmes objectifs. C'est là d'ailleurs la vocation même de la *Literaturwissenschaft*, terme forgé vers 1842, par Th. Mundt, dont la forte connotation théorique ne fait que se renforcer progressivement. On admet généralement aujourd'hui que la théorie de la litté-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rature est «*l'étude des principes de la littérature, de ses catégories, critères, etc.*» (R. Wellek). Mais le truisme nest qu'apparent, puisque cette étude devient, à travers le comparatisme, explicitement et programmatiquement «universelle». Puisqu'il n'y a qu'une seule littérature, il ne peut y avoir qu'une seule théorie littéraire : *la* théorie de la littérature, tout simplement.

En fin de compte un accord de principe s'esquisse entre l'identité de la littérature comparée et de la théorie de la littérature : la littérature est définie comme un «art», mais l'art est universel, donc réalisé ou réalisable par toutes les littératures du monde. Dommage que cet acquis théorique et méthodologique, qui est de taille, décisif même, ne soit pas encort suivi, comme on devrait s'y attendre, par des études démonstratives et appliquées. Mais le dynamisme intérieur de cette idée, qui a son autonomie, constitue en soi-même un considérable progrès. Car le seul projet de «*formuler une philosophie des lettres valable pour l'humanité entière*» est un bien acquis à jamais. Les conditions de la «*formulation*» sont, bien sûr, à débattre. Mais pourquoi étudier les problèmes communs (ou généraux) de toutes les littératures, sinon pour parvenir à ce qu'on peut nommer, à juste titre, «*les principes de la théorie littéraire*» (ou *Principles of Criticism*), ou encore à un «dénominateur esthétique» commun ? Malgré certaines réserves, qui peuvent avoir leur justification du point de vue historique, l'aspiration théorique «universaliste» est de plus en plus marquée dans le comparatisme contemporain. Exiger si directement une théorie «*de la littérature, dans son ensemble*», ou une étude de «*ses aspects généraux et systémiques*», sans même s'inquiéter, pour l'instant du moins, des modalités de sa réalisation, c'est malgré tout un indice que la conscience universelle de la littérature aspire à devenir une réalité généralisée Elle fait partie de l'air idéologique de notre époque, de notre *Zeitgeist*.

Les objectifs de la «poétique comparée» ne relèvent pour l'instant que d'un inventaire de propositions et de projets d'études, qui s'offrent comme une alternative à la rhétorique et à la poétique «formaliste» autonome. La «poétique comparée» se réduirait, en gros, à «*une théorie des formes et des genres (qui)... tienne un compte exact de toutes les littératures*», termes qui, abordés dans cet esprit, se recoupent. Cette théorie, épaulée par la stylistique, la métrique, l'étude comparée des images et autres recherches «formelles», visera à une définition extensive de la poésie. Elle tiendra compte aussi bien des *homélies* de Jean Chrisostome, que de *l'Odyssée*, des *tanka* et des *haiku*. Pour ce faire, les rapports de faits (positivistes) sont radicalement remplacés par des rapports structuraux, ce qui change du tout au tout la perspective et la teneur du «comparatisme».

Certaines références à la linguistique et à la grammaire aideront à mieux situer et comprendre la démarche. Elle a de fortes analogies avec l'appréhension de l'«universel» dans le plus grand nombre possible de langues, avec le système de la «langue», opposé à la «parole», ou avec «l'état abstrait» de toutes les langues, nettement dissocié de leur «état concret». La «translinguistique», qui n'étudie pas chaque énoncé dans ce qu'il a d'individuel, mais dans les lois de son «fonctionnement» peut également être évoquée. De même, sinon surtout, l'idée si traditionnelle de «grammaire universelle», qu'on a pu appliquer non seulement à l'étude de la prose, mais entrevue comme applicable à toutes les activités symboliques. Pourquoi donc n'y aurait-il pas aussi, à la limite, une «grammaire» (universelle) de la «littérature» (universelle) ? Elle s'efforcera de «totaliser» ses analyses en vue d'une théorie générale de la littérature, à la bâtir à partir de toutes les littératures, passées ou présentes, occidentales et orientales.

Adrian MARINO

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

ȘTEFANA VELISAR — TEODOREANU

«Am trăit foarte multe, în sensul că am trăit prea multe lucruri...»

● Calendar vechi i-o carte mică ● N-am avut niciodată diagnosticul lui Ibrăileanu ● Cînd nu era Ionel în odaie... ● M-a dat de gol Arghezi ● Ionel cînd lucra, lucra ca un călugăr ● Pe cerdacul meu veneau graurii ● Conu Mihai se scula de la patru ● A venit la dejun Blaga ● Rilke n-a vorbit la masă ● Erau mai mult decît prieteni, erau ca niște rude ● N-aș vrea să reîncep viața de la început.

Cînd mi-a ieșit prima carte, a ieșit fără Teodoreanu, adică tot cu Ștefana Velisar, Calendar vechi. *Și* Calendar vechi *ăla, așa cum a ieșit numai cu numele meu, ca pseudonim, s-a vîndut foarte bine. Chiar nici nu-mi vine a crede ce am putut să cumpăr din cartea aia, din banii ce-au venit. Era prima oară cînd cîștigam și eu parale! Nici n-ai idee ce fericită-am fost! Dădea un aconto frumos și pe urmă restul făcea socoteala, cît îți venea, atîta la sută. Dar se plătea foarte bine! Acuma-i cu totul altfel!...* Calendar vechi *i-o carte mică. Și, totuși, din banii luați pe ea, am putut să cumpăr la copii biciclete, ceasornice frumoase de mînă și nu știu ce le-am mai cumpărat! Adică lucruri scumpe, plus să le dau la fiecare o mică atenție... Că eu îmi pusesem în minte așa ca din banii de literatură să nu cumpăr niciodată ceva pentru mine. Dar noroc c-am adăugat «numai în caz de forță majoră». Și bine c-am spus așa, că pe urmă chiar că a fost caz de forță majoră, și mi-am luat și eu din banii care-i cîștigam.*

Dar, pe urmă, vreau să spui cînd am scris Viața cea de toate zilele *(cartea a doua, aia de-a premiat-o Academia, grație căreia am intrat cu iar în filieră, acuma, după mult timp; premile Academiei s-au luat în considerație și-am intrat și eu), la aia am cîștigat așa demult — nu mai țin minte cîfra, dar țin minte așa, țiu minte cum i-am îmbrăcat, că băieții mei ieșeau din liceu și se făceau studenți; i-am îmbrăcat ca și cum ar fi fost să-i însor...*

La impresionanta vîrstă de 85 de ani, Ștefana Velisar-Teodoreanu oferă spectacolul unei ființe sustrase de sub influența scurgerii vremii.

Deosebit de sprintenă și frumoasă, în adevăratul înțeles al cuvîntului, autoarea volumelor *Calendar vechi* (1939), *Viața cea de toate zilele* (1940), *Cloșca cu pui* (1941), *Acasă* (1947), *Ursitul* (1970), *Căminul* (1971), *Șoapte întru asfințit* (1981), a rămas la fel de vioaie spiritual ca în anii de aur ai vieții.

Martoră a peste șase decenii de istorie literară românească, Ștefania Velisar-Teodoreanu deține informații neprețuite despre cîțiva dintre cei mai importanți scriitori din perioada interbelică, precum: Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, G. Ibrăileanu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Ionel Teodoreanu, Al. O. Teodoreanu, G. Topîrceanu, Al. A. Philippide, Cezar Petrescu, Demostene Botez ș.a., de marea prietenie a cărora s-a bucurat și în intimitatea cărora a trăit pînă la stingerea acestora din viață.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

•

Mie-mi pare așa de rău că n-am avut niciodată diagnosticul lui Ibrăileanu! Eu nu scriam pe-atunci. Mă certa Ibrăileanu, fiindcă eu îi scriam scrisori cînd eram noi la mare sau la munte (că Ionel scria cartea, cartea lui, și n-avea timp să facă corespondență). Scriam lui Arghezi, lui Ibrăileanu. Eu le scriam. Și Ibrăileanu mă certa, că de ce nu scriu, că știa că eu, ca copil, și mai tînără, scrisesem. Dar după ce m-am măritat, nu mai aveam cînd. M-am măritat, cum ar fi în februarie ăsta și-n februarie următor aveam doi copii gemeni! Ce să mai scriu?! Mi-am zis că nu mă mai ocup de altceva decît de gemeni. Sînt mult mai delicați. Și dacă scria Ionel, ce să mai scriu și eu?! N-am mai scris pînă n-au fost copiii de-a patra de liceu, sau a treia, în orice caz pînă ce-au intrat în liceu.

Și de aia am scris cu pseudonim cînd m-am apucat iar. Nu știam dacă mai pot. Nu scrisesem de doisprezece-treisprezece ani. Poate nu mai pot! De aia am și scris cu Ștefana Velisar, că 'dac-o da-o-n tărbacă, o dau pe ea, nu pe mine!

Nici Ionel n-a știut cînd am reînceput să scriu. Că nu mai știam dacă pot. Cînd nu era Ionel în odaie, eu trimiteam la Bilete de papagal, *la* Familia, *la* Timpul, *la ce-am mai trimis?... la revistele de pe-atuncea. Trimiteam și dădeam adresa la o prietenă a mea Lenuța Scheletti, de-acolo, și iscăleam Ștefana Velisar. «Nu știe nimenea cine este! Nu-i nimica, dacă se face ea de rîs, treaba ei!»*

Și cînd intra Ionel în odaie, cînd scriam, eu închideam mapa la birou. «Ce scrii tu?» «Scriu o scrisoare». Azi așa, mîine așa, poimîine așa, a-nceput Ionel să devie tot mai crohmălit și rece: «Nu vreau să te deranjez!» Cui scrie ea, se-ntreba el, de cîte ori intru eu, de-nchide mapa?! Și-ntr-o zi, tot așa, intra el și eu eram în plin scris. Și el: «Nu, nu, că nu vreau să te deranjez! Plec îndată...» Zic: «Vin încoace, să vezi cui scriu eu!» «Nu, nu, dacă tu...» «Vin încoace, să vezi!». Nu știu ce scriam, scriam la Bilete de papagal, *la* Familia, *la care mai scriam! Nu mai țin minte! La* Revista fundațiilor *scriam, c-acolo am scris mai mult. I-am arătat. «Cum, zice, să nu-mi spui mie?!» «Nu-ți spun, Ioane, că vroiam să văd și eu dacă mai pot să scriu. N-am scris de atîția ani. Mă jenez la vîrsta mea, ca femeie acuma, cu copii, să am o critică oribilă! N-am vrut. Lașitatea, dacă vrei, dar nu puteam să-ți spun!» «Îmi pare-așa de bine! Trebuia să-mi spui!» N-am spus, dar pe urmă m-a dat de gol Arghezi. Într-un* Bilet de papagal, *a scris: «Ștefana Velisar nu-i alta decît doamna Lili Teodoreanu, care nu vrea să-și ia răspunderile.» Cine-o fi citit* Biletul, *a știut. Eu m-am supărat atuncea.*

•

Ionel, cînd lucra, lucra ca un călugăr. Se scula la patru dimineața, avea de cu seara — îi făceam eu — un termos de cafea. Și lucra pînă la douăsprezece, așa neîntrerupt. Se făcea liniște. Era foarte protejat. Pe urmă, dacă era vreme frumoasă, mergea să se scalde-n Nemțișor acolo. Dacă nu, își făcea toaleta

---

De o rară discreție, refuzînd publicitatea de orice fel, poeta și prozatoarea a ținut ca imaginile și impresiile acumulate să nu devină bun public decît înveșmîntate în stralele sărbătorești ale formei literare îndelung cizelate. Fapt pentru care a evitat sistematic mărturisirile ocazionale, ce i se păreau că vulgarizează trăirile sufletești, prin comunicarea nudă și necontrolată îndeajuns.

În mod cu totul nesperat, ni s-a oferit, neașteptata șansă de a purta cu dînsa o convorbire în fața microfonului, convorbire care, treptat, sub vraja evocărilor, a căpătat proporțiile unei destăinuiri de largă amploare, cuprinzînd mărturisiri fundamentale, privitoare atît la formația, creația și existența autoarei, cît și a celor mai mulți dintre scriitorii enumerați anterior, sau la ambianța literară în care ei au trăit și s-au afirmat.

Și nu mică ne-a fost plăcerea să constatăm cu acest prilej, că Ștefana Velisar-Teodoreanu e înzestrată (în pofida tuturor temerilor sale) cu un dar deosebit al povestitului și al creării de atmosferă, încît mărturisirile-i orale nu sînt cu nimic mai prejos de cele scrise.

Din acest important document literar — ce va fi reprodus integral într-unul din volumele noastre aflate în pregătire — extragem cîteva secvențe reprezentative spre a omagia aniversarea a 85 de ani de viață ai Ștefanei Velisar-Teodoreanu.

I. OPRIȘAN

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

altfel. Minca, dormea, după masă, regulat, căci se scula cu noaptea-n cap și uneori se plimba către seară. Se culca foarte devreme. La nouă era-n pat, cu copiii odată. Asta era până sfîrșea cartea.

*

În timpul războiului, am mers la Marie Pillat, la vie, la Izvorani, o vară întreagă. Ne-a pus casa la dispoziție. Avea o casă foarte simpatică, ca o aripă de mănăstire. Înnădise ea vreo trei case. Și-acolo, am avut un peisaj nemaipomenit de grozav. Era un deal foarte mare cu vie. În vîrful dealului își făcuse Ion un foișor mare, pus pe picioroange... pentru el, pentru scris. Și era o odăiță, cum ar fi pătrată, cu cerdac de jur împrejur și pomi de vie — ziceam eu. Ridicai o trapă și te dădeai jos pe scară. Și pe urmă puteai să te plimbi, dacă trăgeai aia-napoi, în jurul cerdacului. Am fotografii făcute acolo. Și-acolo, ca să scrie el! Cînd colo, el s-a-mbolnăvit, a făcut tensiune mare și nu se putea sui, nici dealul, nici să-l coboare. Și-a zis: «Vi-l dau vouă, foișorul ăla!» Ionel a spus în prima zi: «Îl iau eu, că scriu o carte». «Foarte bine». După ce s-a suit, a zis: «Nu mă sui eu în foișor de două ori pe zi! Nu mă sui!» «Nu-i nimic. Îl iau eu!» Și eu l-am luat, și pentru mine a fost nemaipomenit! Îmi făcea o plăcere nespusă! Mă suiam sus, în foișor, închideam aia, puteam să mă plimb împrejur. Acolo, în odăița aia cu sticlă — adică nici n-avea sticlă, ce spui, era goală, numai de lemn, un foișor așa —, acolo aveam un divan, o masă și un scaun. Dacă eram obosită, ședeam pe divan, — masa și scaunul. Ședeam aicea, vedeam balconul, cum ar fi. Și se vedea frumos via, și avea Marie niște piersici de ăia, așa, c-o formă foarte frumoasă, că-s delicați piersicii, și cu niște piersici foarte mari... Pe drum îmi luam, într-un paneraș, și struguri, și piersici, le puneam acolo să am provizii, un termos cu cafea, dar mai mic, așa, și scriam. Și pe cerdacul meu, veneau graurii să-și învețe puii să zboare. Niciodată nu văzusem graurii de aproape. Păsările ălea galbene... galbene, frumoase, ca de aur. Sînt nemaipomenite! Și așa de deprinși, erau cu mine — nu se speriau de mine — că veneau nu știu cîți graури și cu progeniturile lor, de acolo-i învățau să zboare, pînă-n piersici: se-ntorceau, se duceau în piersici, se-ntorceau... Îmi făceau o plăcere!... Și jos se-ntuneca de mult, și-apunea soarele, jos, la Izvorani, cînd la mine era încă soare și frumos! Am stat o vară întreagă la ei acolo. Am scris foarte bine. Adică, cu plăcere. Pe urmă mă duceam la Pitești. Aveau o trăsurică, cum se purta acolo, era numai cu două roți, foarte mari, și c-un căluț. Și mă duceam să fac provizii — de carne, de ce nu era în domeniul lui Marie. Acolo erau fructe, legume și altceva nu era. Trebuia să mă duc. Mă duceam printr-o alee de plute de ălea mari. Mi-a plăcut acolo. Și acolo ședea Rebreanu...

*

Noi ziceam despre Ibrăileanu așa, că e ca un șef de orchestră. Și cînd veneau trei—patru—cinci în jurul lui, el dădea, cum să spun, intrările, cum ar fi. Se încingea un taifas din ăla nemaipomenit, care dura ore, în care Ibrăileanu punea cîte-o vorbă aici, cîte-o vorbă dincolo, cu inteligența lui nemaipomenită, îi juca cum vroia. Pe cînd Sadoveanu era el! Avea poftă — vorbea; n-avea poftă — tăcea. Nu era un animator Sadoveanu! Ibrăileanu era un animator. Adică toți oamenii erau mai deștepți cînd erau lîngă Ibrăileanu. Cu toate că Ibrăileanu era atît de deștept, cel mai deștept, dar nu-i turtea. Ai fi zis că era ceva contagios. Niciodată nu erau oamenii mai spirituali, mai deștepți, mai dezlegați la limbă, mai frumos rostiți, decît cînd erau cu Ibrăileanu. Atunci toți aveau ceva de spus, toți aveau ceva interesant de comunicat și toți vorbeau mai bine ca oricînd. Cred că era... o electricitate a lui care se transmitea și celorlalți. Era un mare animator. Păi, Viața românească el a ținut-o. Iar cînd n-a mai fost el, s-a dus, a căzut. Înainte se zicea că cine mușca din Viața românească, murea otrăvit. Nu putea să muște. A fost o mare revistă pentru vremea aia.

*

Sadoveanu dorea să meargă cu tatăl meu la Stambul. El nu dorea să meargă cu noi. El dorea să meargă cu tatăl meu, care cunoștea foarte bine Orientul. El scrisese Zodia Cancerului și scrisese și Creanga de aur, care se petrec în Constantinopol, și vrea să știe dacă a spus bine, că ăstea le-a făcut pe dinafară. Le-a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

făcut perfect. Adică, tata a spus că n-are nici o greșeală. Se petreceau în Stambul perfect, fără să fi fost. El controla acuma.

*

La Constantinopol, Sadoveanu ne-a dus de ne-a rupt picioarele. Nu s-a descurcat! El credea că-i ca-n Moldova, după un deal, după un munte... Acolo-i un oraș imens! Cred că și studiase, dar el se lua după lumină. Or, lumina acolo te încurcă, nu știu cum. Nu-i ca-n alte părți. Adică străzile. Străzile sînt întortocheate nemaipomenit, în Stambul, că-i un oraș vechi, nu-l făcut cu bulevarde, ca ălea rusești... Și sigur că ne-a dus de ne-a rupt picioarele, și n-ajungeam nicăieri, dacă nu-l întîlneam pe Teodor Scorțescu, care ne-a scăpat.

Ș-atuncea ne-am împrietenit. Că eu eram neobosită atunci. Am avut o vitalitate, bat în lemn, pe vremea aia... Atuncea puteam să nu dorm o noapte întreagă și să fiu veselă toată ziua următoare, fără nici o sforțare... Pe cînd Ionel, Ionel era cu totul altfel. El era disperat la ideea că trebuie să ne sculăm la șase în fiecare zi. Eu m-aș fi sculat și la cinci, dacă aș fi putut. Dar și Savodeanu zicea că «la șase ne-ajunge!» Și Ionel în fiecare zi zicea: «A, nu! Eu mîine dorm pînă la zece! N-am venit aici să mă omor». Dar pe urmă, cînd vedea că ieșim, l-apuca o jale așa de mare, că zvîrlea hainele pe el și pe urmă, pe drum, se rădea la unu, intra la baia de aburi să se spele; se pieptăna dincolo... Pe tot drumul pe care-l făceam noi, își făcea toaleta în oraș, ca să nu rămîie fără noi. Noi îl așteptam la o cafenea, mai beam o cafea... Și în fiecare zi era așa. În fiecare zi zicea: «Mîine nu mă mai scol la șase! Ce-am înnebunit?! Ce-am venit aici să mă omor?!» Pe cînd noi nu ne omoram deloc! Conu Mihai se scula de la patru.

*

De bună cuviință era Sadoveanu extraordinar! Ca un aristocrat mare! De-o politețe extraordinară! Totul era nobil și frumos la el! Și tot binele pe care mi l-a făcut mie, după ce-a murit Ionel... C-altfel nici nu mă puneam pe pictoare! C-am fost așa de bolnavă... A fost așa de neprevăzut, am avut un șoc... O iarnă întreagă mi-a pus la dispoziție casa lui de la Neamț, cu servitori, cu tot ce trebuie, să n-am nevoie de nici un ban — că nici n-aveam!

Nu era zgîrcit. Departe de asta! Iar cînd a avut bani, eu știu cît bine a putut să facă Sadoveanu în jurul lui! Discret, cum făcea el totul! El nu s-a lăudat niciodată cu ce-a făcut pentru mine. Nici nu știe că spun eu lucrul ăsta. Fiindcă, cît a trăit, n-am putut să spun. După ce-a murit, însă, am putut să-mi permit luxul ăsta să spui cum s-a purtat, fiindcă toată lumea spune c-a fost un egoist. Nu-i adevărat! Eu știu cît îi dădea lui Ciurezu pe lună. Era un scriitor și ăla bun, care era pe de lături. Și altora. Întîmplător știu. Că niciodată n-a spus el! Și cu Petru Manoliu, de exemplu, știu de la Mogoșoaia. El mi-a spus. Niciodată n-aș fi știut că el a avut o pensie din buzunarul lui Sadoveanu, nu de la stat. Ca să-l ajute, să poată trăi, pînă și-o găsi și el... Adică, la mulți a făcut el bine.

*

Păstorel, drăguțul, pîn-a murit, a citit din Sadoveanu. C-acuma ieșise Operele *Sadoveanu și zicea: «Vreau dintr-odată să-l citesc». Și cît a avut ochi și-a putut să citească, a citit... Vreau să spun că ultimele cărți pe care le-a citit Păstorel, au fost ale lui Sadoveanu. Le-a citit c-o admirație rară. Și zicea: «Vezi, Lili, a trebuit s-ajung la vîrsta asta, ca să-nțeleg cu-adevărat geniul omului ăsta. Geniu! Și fraza cum e făcută, cum e lucrată! Geniu».*

*

Ionel îl cunoștea de mult pe Blaga. Dar noi ședeam la Iași și Blaga ședea la Cluj, sau prin străinătate pe unde era, și eu n-avusesem ocazia niciodată să-l văd. Îl admiram enorm ca scriitor și țineam mult să-l cunosc. Și într-o zi, n-aș putea să spun exact cînd, în orice caz, după 1938, după ce ne-am mutat în București, vine Ionel — că era o casă cu două rînduri: biroul era jos și iatacele erau sus — să-mi spuie: «Vrei să-l vezi pe Blaga, c-a venit la mine!» «Vai, vreau!» Eu uitînd complet că mă spălasem pe cap (ședeam pe terasă și mă uscam la soare) și-am venit așa, adică cu capul, cum să spun — ca un stup de albine, cu tot părul zbîrlit și umflat de soare. Am uitat, de bucurie să-l văd pe Blaga.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Blaga s-a uitat la mine și-a zis: «Vreau să-ți dau o carte — că și eu mă bucur că te cunosc, dar nu știam ce dedicație să-ți fac. Acuma știu. Stai că ți-o fac și-am să ți-o arăt». Și mi-o face: Spune așa: «Doamnei Teodoreanu, ființei mitologice pe care aș numi-o numai ochi, omagiul tuturor curților» — că era La curțile dorului.

Așa că de la început ne-am împrietenit. Am stat de vorbă, nu știu ce, și l-am poftit la dejun, că era dimineața. A venit la dejun Blaga — subțirel, delicat, palid, plăpînd, cu niște mîini așa de fine, că ziceam că are mîini de prisăcar și de ăia care umblă numai cu albine și miere; cu delicatețe mare. Și tot era strîns în el însuși. De cîte ori l-am văzut pe Blaga, era altfel Blaga. Nici n-am văzut un om care se putea metamorfoza după cum era vremea afară, după cum era el bine dispus. Putea fi foarte tăcut și închis, putea să aibă o vervă extraordinară, după împrejurări. Și nu numai asta! Dar ce-avea cu totul individualizant, era privirea lui. Privirea lui era nu știu cu cîte lumini — cum ai avea o lampă cu două becuri, cu nu știu cîte becuri și la un moment dat privirea lui n-o mai puteai suporta, așa de intensă era și puternică. N-am văzut la nici un om lucrul ăsta! Putea fi, din contra, moleșită, privirea lui cu genele lăsate, cu ochii aproape închiși și-odată s-aprindea o lumină; pe urmă, cînd vorbea s-aprindea a doua; mai vorbea — s-aprindea a treia, și pe urmă nu-l puteai suporta, cînd se uita direct. Era un om cu totul deosebit, cum să spun...

*

Blaga povestea lucruri la care nu ne așteptam. Spunea că l-a cunoscut și pe Rilke. Ne povestea din voiajurile lui. Și spunea: «Rilke, îl vezi așa poetic și...» (sigur cum era). Dar zicea că l-a văzut pe Rilke furios odată. Că 'erau poftiți amîndoi, în Italia, nu știu la cine, la cineva important. Și i-a făcut s-aștepte la ușă. A sunat și n-a venit imediat să deschidă. Blaga a suportat foarte bine așteptările astea. Rilke s-a înfuriat nemaipomenit, a spus, și-a bătut cu bățul în ușă. Și cînd au venit, a reproșat lucrul ăsta, că l-a făcut s-aștepte afară. Ceea ce nu te-ai fi așteptat de la Rilke... Rilke — cum să spun — serafic și extraordinar! Cu totul altfel l-ai fi crezut. Și-a spus că el a fost foarte mirat. Și în seara aia Rilke n-a vorbit la masă. A rămas sumbru. «Ei, numai la asta nu m-aș fi așteptat de la Rilke!» Vra să zică ne povestea lucruri la care nu ne așteptam și ne făcea mare plăcere. Pe urmă vorbea de literatură, cu Ionel mai mult.

*

Toți prietenii noștri au fost prieteni adevărați, pe care te puteai sprijini, în care ai încredere, cu care te poți ajuta la un moment dat. Adică nu ești pierdut, cînd știi că mai poți să telefonezi cutăruia, cutăruia, cutăruia... Au murit toți! N-au mai rămas din ăi de la Iași. O casă-ntreagă, cu tată, mamă, băieți... Au rămas numai copiii mei și cu mine de acolo. Toți au murit. Prietenii de la Iași — toți au murit! Acuma, chiar toți. Nu mai avem nici unul de pe vremea aia. Sigur, am alți prieteni tineri, dar, mă rog! Dar prietenii lui Ionel și-ai mei din tinerețe au murit. Ăia erau mai mult decît prieteni, erau ca niște rude.

*

N-aș mai vrea să retrăiesc momentele cele mai plăcute din viață, pentru că după toate alea, vin dureri mari. Nu, n-aș vrea să reîncep viața de la început... N-aș vrea să mai trec o dată prin moartea lui taică-meu, prin moartea lui Ionel. Nu! Nu! A fost foarte greu. S-o iei d'a capo, să-ți moară toți! Nu, nu! E ca și cum ai vrea să-ți rupi cicatricele și să ai iar răni. Nu vreau! N-aș vrea!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CENTENAR URMUZ

Buruiană, floare sau iarbă de leac?

Reapariția periodică în actualitate a autorului Paginilor bizare *este simptomul unei maladii benefice. O maladie care nu te doboară, provoacă doar febră, o febră înaltă, uneori cu amețeli și aiureli (în critică și autocritică), care are rolul de a ține organismul în stare de veghe.*

Veghea și uneori extazul răbufnește și în noi, cînd ne apropiem, tot așa periodic, de Urmuz. Am încercat în mai multe rînduri să-l explicăm cu îndoielnice rezultate «bizare». Dacă s-ar fi lăsat prins în cîteva tălmăciri Dumitru Demetrescu-Buzău ar fi rămas un simplu «buzoian» de București, grefier la Înalta Curte de Casație, amator de gloanțe-n cap. Misterul operei sale însă a crescut, aș zice, proporțional cu osîrdia clarificărilor. Așa încît e parcă mai șocantă impresia pe care ți-o face Urmuz azi decît acum zece, cinsprezece ani, și va fi și mai șocantă în viitor. Nu mai interesează mobilul de la care a plecat în compunerea textelor sale, toate piese de rezistență, traverse peste care a trecut huruind trenul cu suprarealiști și dadaiști, aruncînd cu pălăriile în sus. Dintr-o dorință de frondă, din luciditate, din timiditate, din copilărie, din faptul că avea surori și trebuia să le distreze? Din toate acestea la un loc?

Cred că Urmuz n-ar fi putut apărea altundeva decît la noi, într-o «țară plină de umor» cum spunea Bacovia. Un umor tragic, atît de tragic încît trebuie șters imediat cuvîntul umor *și pus în locul lui un alt cuvînt, pe care însă nu-l găsim. Textele sale sînt operă de muzician, partituri muzicale pentru taraful istoricilor literari (la țambal* x, y, z). *O ureche extraordinar de fină a surprins toate notele false ale literaturii timpului său și le-a înșirat cu migală și îndrăcită vervă în compoziții profund originale. Citindu-i prozele parcă fiecare cuvînt ne pare cunoscut din altă parte. Fiecare cuvînt vine cu încărcătura lui proprie suprasaturată de literatură ca un participant la războiul Troiei, năucit de hexametri. Memoria aceasta a cuvintelor, fatală, involuntară este poate cea care acționează asupra celulelor noastre fotoelectrice de cititori moderni, făcîndu-ne să căscăm ochii (cum se deschid ușile automat la hotelurile de lux, cînd calci pe preș: «Ce-a vrut să zică? Extraordinar! Ia să mai citim o dată!»)*

Așadar, Urmuz n-ar fi fost posibil fără literatura dinaintea lui. Fără literatura română dinaintea lui. Paginile sale sînt un apendice la texte alese *din literatura română și încap toate pe coperta a doua, cu aldine.*

Recomandîndu-l pe Urmuz unor prieteni și unor traducători din alte țări, am verificat întotdeauna, după ce traducerile s-au făcut, surpriza și bucuria cu care publicul din acele țări, cu o tradiție literară mai veche decît a noastră, recepta noutatea urmuziană. La o lectură germană, într-o academică sală din Berlinul de vest, lectură făcută de poetul Oscar Pastior, publicul rîdea în hohote și-și dădea coate.

Iată că buruiana, floarea *sau* iarba de leac *descoperită de Dem. Demetrescu-Buzău în cuvîntul* Urmuz *(cu ce să facem acordul) a produs o esență de literatură paraliteratură, parà literatură și geamparalele-literatură, deopotrivă inexplicabilă și limpede. Luată în doze mici face bine pe orice meridian. Și de ce nu și*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în doze mari pentru că «Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește azi cu foarte mare greutate. Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai tîrziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză...»

Marin SORESCU

Profil în perspectiva timpului

În toamna lui 1923, cînd Dem. Demetrescu-Buzău (fost magistrat prin diverse localități, apoi grefier la Curtea de Casație) își curmă viața într-un boschet la Șosea, autorul lui *Algazy & Grummer* avea patruzeci de ani. Alți șaizeci au trecut de atunci, timp în care Urmuz — pseudonim sub care Dem. Demetrescu-Buzău a intrat în istoria literară — a suscitat o vie curiozitate. Straniul Urmuz nu poate fi anexat nici unei experiențe românești anterioare, el fiind ceea ce se numește un cap de serie, — comparat de unii cu Mallarmé și Jarry, de alții cu Kafka. Frapat de ineditul formulei lui, Arghezi îi publicase în anii 1922—1923 (în *Cugetul românesc)* două proze, *Plînia și Stamate* și *Ismail și Turnavitu.* Alte cîteva aveau să apară postum, în *Punct, Bilete de papagal, Contimporanul, Unu* și alte periodice ; Sașa Pană le reunea în 1930 într-un volum minuscul, sub egida editurii *Unu.* Ulterior, s-au mai găsit fragmente necunoscute, însă în ansamblu scrierile lui Urmuz, reeditate în 1970, tot de Sașa Pană, sub titlul *Pagini bizare,* nu însumează mai mult de patruzeci de pagini. Reticent, temător de litera tipărită, nu era de așteptat ca el să bată la ușile redacțiilor, deși ținea *«tot atît de mult să fie publicat* — precizează Arghezi — *cît se și înspăimînta de publicitate».* Pseudonimul i l-a ales autorul *Cuvintelor potrivite : «Demetrescu a refuzat într-o zi de patru ori să se numească Urmuz și de patru ori a acceptat : a cincea oară l-am vîrît în cristelniță frîngîndu-i genunchii. Se temea ca nu cumva Casația să-l găsească mai repede în Urmuz decît în propriul lui nume, despicat din Dumitru [...] În vreme ce știa că se culege proza lui în tipografie, a trăit o săptămînă atroce. Se scula în toiul nopții și trimitea o scrisoare foarte urgentă, ca să mai întrebe dacă virgula de lîngă un „că" nu ar fi mai bine să fie trecută înainte. L-am descoperit noaptea împrejurul casei, sfios, neliniștit, timorat sau în transă de speranțe, dacă se găsește sau nu un miez în proza lui, dacă nu cumva e vorba de o eroare, îndemnîndu-mă cînd să o public și cînd s-o distrug...»*

Scrierile în cauză fuseseră compuse în deplină luciditate, contrar aserțiunilor că la ivirea lor ar fi contribuit unele dereglări psihice. Scrupulele privind calitatea veneau, de asemenea, din partea unei conștiințe artistice lucide. S-a exagerat, se pare, asupra fondului psihic bolnav, extravagant, astăzi fiind limpede că prozele urmuziene, scrise *«în plină voioșie, în deplină luciditate și discernămînt»,* datau din tinerețe, neputînd fi vorba *«de nici o implicație gravă sau tragică, nici de blestem... nici de vreo agitație bezmetică...»* Precizarea aparține Elizei Vorvoreanu, sora lui Urmuz, și nu sînt motive s-o punem la îndoială.

Există probe că primele *pagini bizare,* elaborate pentru amuzamentul fraților mai mici (prin 1907—1909), au circulat întîi printre amici ; dintre aceștia din urmă, actorul G. Ciprian a fost implicat într-atît, încît Arghezi suspecta pe dramaturg (autorul piesei *Omul cu mîrțoaga)* de influențe urmuziene : *«Chirică e al lui Urmuz, Mîrțoaga e a lui Urmuz, totul pare al lui Urmuz, afară de aporturile taciturne, înnodate, compacte și grele, de origină scandinavă, care strică piesa și par ale domnului Ciprian...».* Neurastenia a venit după război, agravîndu-se, imprimînd lui Urmuz o mască tristă de personaj ermetic, obsedat de ideea absurdului. În biografia intelectualului cu fină cultură muzicală, autor de sonate, cititor de filosofie și frecventator al expozițiilor, se accentuase în ultimii săi ani un sentiment al ratării, pe care monotonia oficiului de grefier nu făcea decît să-l potențeze. Amintitul opuscul editat de Sașa Pană în 1930, în plină expansiune suprarealistă, reactualiza imaginea unui creator ieșit din comun, de unde aura de *legendă,* subliniată de editor, ulterior colorată de alții cu elemente de senzațional.

În ce privește scrierile sale, partizanii experiențelor noi au rostit despre ele aprecieri entuziaste. Unii dintre ei pronunțară cuvîntul *geniu,* fie direct (Sașa

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pană ; calificativul revine într-un editorial din *Contimporanul*, fie aluziv (Ion Biberi), în timp ce G. Călinescu era rezervat : *«Nu trebuie să se exagereze, crezîndu-se că Urmuz poate însemna şi un nume»*. Despre calitatea de *premergător* a lui Urmuz s-au pronunţat în epocă Geo Bogza, Stephan Roll, Pompiliu Constantinescu, iar mai tîrziu Eugen Ionescu, ultimul văzînd în el *«într-adevăr pe unul dintre premergătorii revoltei literare universale, unul din profeţii reformelor sociale, ale gîndirii şi ale limbajului din lumea asta, care, astăzi, sub ochii noştri, se dezagregă, absurdă ca şi eroii autorului nostru»* (*Les lettres nouvelles*, 1965). De menţionat, din seria ecourilor din epocă, atitudinea comprehensivă a lui Tudor Vianu, care vedea în textele lui Urmuz *«un document lingvistic de mare însemnătate»*, un prilej *«de a demasca unele din procedeele limbii»*, ducînd la *«persiflarea clişeelor»* şi a *«gesturilor automatice.»* La rîndul său, Perpessicius afirma că Urmuz, *«unul din cei mai personali creatori de basme noi»*, scriitor fantastic, marchează cu cele cîteva schiţe *«o dată în istoria scrisului nostru contemporan»*. Poate fi amintită şi analogia Urmuz-Brâncuşi (în sensul unor afinităţi vizionare), analogie propusă de Ilarie Voronca.

Supraestimat sau privit cu zîmbete, dacă nu cu ironie, Urmuz reprezintă fără îndoială mai mult decît un „caz" litigios. Izbitoare în concisele lui *pagini bizare* este fantezia destabilizatoare, care, întreţinînd surpriza continuă, aerul de farsă, face ca sensurile normale să se clatine. De *farsă* şi *bufonerie* vorbea, repetat, G. Călinescu, recunoscînd, totuşi, la baza acestora, spiritul. Deşi cursivă, cu aparenţe de gravitate, expunerea se frînge neaşteptat, sensurile cu tendinţe centrifuge rămînînd suspendate. Dacă un colaj vizează, fie şi în linii mari, o anumită convergenţă, la Urmuz, demersul intelectual sfîrşeşte sistematic într-un joc al lumii răsturnate, într-un fantastic îmbibat de ironie, viziunea avînd afinităţi cu zonele obscure ale visului. Discontinuităţile urmuziene, neconformismul, caricaturalul aparţin însă existenţei diurne, în plină amiază, demonstrînd că acest «inclasabil» se amuză exhibînd incoerenţa, obiectele dezarticulate, recompuse anapoda, în asociaţii deconcertante. În pictură, un Salvador Dali nu procedează mult diferit de Urmuz ; apelul la detalii neconcordante devine principiu, sugerînd absurdul. Putem vedea în acesta o reacţie împotriva limbajului caligrafic, incapabil să mai sesizeze profunzimile, gestul unui iconoclast, sfărîmător de temple, care simulînd intenţia de a *re-crea* pe alte baze, amestecă fragmente de oameni şi frînturi de lucruri configurînd o lume stranie. Concisul fragment *Pîlnia şi Stamate*, «roman în patru părţi», începe la modul balzacian, cu o descriere de la exterior spre interior (un apartament, oameni, costume, reacţii), într-o pseudo-desfăşurare epică. Cum apartamentul în cauză nu are nici uşi, nici ferestre, legătura cu *«lumea din afară»* se face printr-un tub, *«prin care uneori iese fum şi prin care se poate vedea, în timpul nopţii, cele şapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un un şir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit şi inutil...»*

În basm, fantasticul se subordonează, de regulă, unor norme ; la Urmuz, sub aparenţe realiste, relaţiile dintre lucruri se sustrag oricăror convenţii, de unde apariţia «veseliei» şi efectele de pseudo-*suspense*. Logica virează spre insolit, cuvintele îşi modifică aria semantică, astfel că o masă se bazează *«pe calcule şi probabilităţi»*, iar printr-o pîlnie se văd, ca printr-o lunetă, *«doi oameni coborînd din maimuţă...»* Tehnica insinuării absurdului implică un *program estetic*, şi departe de a constitui un automatsim psihic urmăreşte lucid dinamitarea, bombardarea formelor stereotipe. Chiar dacă noţiunea de *revoltă* (utilizată de diversi comentatori) nu corespunde în totul intenţiilor lui Urmuz, nu e mai puţin adevărat că — fără să descoperim în scrierile lui un resort explicit critic — şarja şi fronda există.

În practică, odată introdus în atmosfera urmuziană, cititorul se acomodează cu ideea de experiment, mai exact cu artificiu grotesc ; mult mai plauzibilă rămîne orientarea spre parodie decît — cum s-a spus — «căutarea esenţialului», aspiraţia spre absolutul «lucrului în sine». S-a demonstrat, dealtfel, cu argumente clare, că neurastenia, adică drama lui Urmuz, a avut alte cauze decît nevoia de «absolut» — şi e de presupus că perseverenţa în literatură l-ar fi putut salva, oferindu-i o cantitate suficientă de *anticorpi* care să-l facă imun la realităţile dezolante. Scrisul ar fi devenit, poate, un mod de *eliberare*. În muzeul său de curiozităţi, Urmuz ride cel dintîi, întreaga-i galerie probînd, dealtfel, apetenţa pentru un comic al absurdului, provenit din forţarea mecanismelor gîndirii curente. Unul din personajele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui bizare, Ismail, *«este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate»*. În trecut, el *«creștea și în Grădina botanică»*, ulterior, *«grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin synthează»*. Turnavitu, protejatul lui Ismail, a fost mult timp *«simplu ascensor pe la diferite cafenele murdare, grecești, de pe strada Covaci și Gabroveni»*, dar dezgustat de mirosurile de acolo și făcînd politică, reușì *«să fie numit ventilator de stat, anume la bucătăria postului de pompieri Radu Vodă»*. Nu mai puțin grotesc, Emil Gayk este *«singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă»*, totdeauna *«puțin aplecat înainte, astfel că poate ușor domina împrejurările»*; Gayk ține să fie *«bine pregătit pentru orice eventualitate»*, motiv pentru care *«doarme numai în frac și mănuși albe, păstrînd ascunse sub pernă o notă diplomatică, o cantitate respectabilă de pesmeți și... o mitralieră»*. La burlescul Cotadi atrage atenția *«o îmbrăcăminte de șiță ca un fel de cuirasă»*, pe care o poartă *«cu o desăvîrșită abnegație direct pe piele, sub cămașa țărănească cu ciucuri...»*. Dragomir, un fel de «suporter» al lui Cotadi, *«își lungește gîtul»* (cînd sare în ajutorul acestula) *«cu un supliment de mucava de un metru și 20 cm., pe care se suie grațioase iedera și alte plante agățătoare și care are în partea de sus un aparat care arată cele „patru puncte cardinale...»*. Negustorii asociați Algazy și Grummer aleargă, uneori, *«în goana mare, prin praf și arșița soarelui, străbătînd comunele rurale, în scopul unic de a aduna cîrpe vechi, tinichele de untdelemn găurite și în special arșice, pe care apoi le mănîncă împreună după miezul nopții...»*.

În notații repezi ca acestea, e de remarcat tendința spre *pseudoportret* și aparentă *problematizare*, totul sugerînd însă, în cele din urmă, vacuitatea. S-ar părea că Urmuz e sedus de grave probleme etice și psihologice, că unele referințe de ordin social, economic ori politic, ar duce spre realități contemporane, dar lucrurile se dizolvă în absurd. În *Emil Gayk* se fac aluzii la conflicte și uzanțe internaționale, la o pace sub controlul «Marilor Puteri»; «doi mari eroi», *Cotadi și Dragomir*, din fragmentul cu acest tilu, reînnoiesc legendara amiciție dintre Oreste și Pylade, hotărînd să fie înmormîntați în aceeași groapă; negustorii *Algazy și Grummer* se interdevoră, *«pînă ce, consumîndu-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os»*; în *Fuchsiada (poem eroico-erotic și muzical, în proză)*, șarja derivă, hotărît, din scrierile de aventuri. Fabulosul e, cum se observă, specific tuturor paginilor, de unde neputința de a stabili relații verificabile.

Dacă Urmuz ar fi perseverent în propria-i formulă, manierismul ar fi fost inevitabil. Că s-a oprit la timp, evitînd astfel căderea în banal, a fost o dovadă de tact; la alții, deși declarați adversari ai schemelor, tocmai acestea devin supărătoare. Unicitatea formulei lui Urmuz înlătură orice posibilitate de contrafacere; totuși autorul lui *Ismail și Turnavitu* a avut imitatori.

În al său *Apunake* (1934), Grigore Cugler (1903—1973), nu lipsit de spirit, făcea eroarea de a extinde narațiunea pe cîteva zeci de pagini, departe de concentrarea lui Urmuz. Personajele lui Grigore Culger, Apunake și soția acestuia Kematta, sînt protagoniștii unor întîmplări stranii, onirico-fantastice, relatate la modul urmuzian. La nunta lor, slujitorii apar *«înfășurați în niște pelerine foarte largi, făcute din gazete vechi...»*. Sala de ceremonii (amintind de *pilnia* lui Stamate) era *«o spirală lungă ca la un kilometru și jumătate și lată numai de un metru, pentru ca invitații să poată sta cîte doi alături, fără să se stinghereaască»*. Fiindcă soția își abandonează căminul, Apunake pleacă în căutarea ei spre *«orașul-de-Sud, orașul fără nume, orașul-epocă, orașul-erezie, orașul-dropie*, Bastonbach, *ai cărui locuitori nu umblă ca alții, ci se tîrăsc pe o parte a trupului, cu urechea lipită de pămînt, din care cauză a început să le crească coadă și zbîrniitoare ca la Zmeu...»*.

Alt urmuzian a fost Moldov (1907—1966), colaborator la *Unu*. O plachetă a acestuia, *Repertoriu* (1935), conține urmuzisme felurite. Drîngă e *«un instrument muzical de culoarea zahărului ars, cu rezonanțe de pian automat...»*. Cirip e *«o nouă soție a lui Drîngă, agățată de coada dreaptă a fracului său»*. Consoarta are *«forma unei lăzi încrustate cu 2 pătrate de sticlă pe fiecare obraz, pentru higiena gurii» (Drîngă și Cirip)*. Un alt personaj, Șmaic, descinde direct din *Ismail*, însă umorul e artificios.

Pînă și Arghezi, cel din *Tablete din Țara de Kuty*, s-a lăsat atras de procedee urmuziene...

Constantin CIOPRAGA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Semnificația unei aniversări

Publicarea *Biletelor de papagal*, începînd din ziua de 2 februarie 1928, a reprezentat, de bună seamă, o epocă de însemnătate, în devenirea sufletească și împlinirea operei lui Tudor Arghezi.

În lungul a trei decenii, scriitorul își experimentase în repetate înnoiri, instrumentele de expresie lirică sau de polemică acerbă, multiplicîndu-se în numeroase arpegii sau accente de viguroase atacuri și proze de atitudine socială. Popasul *Cuvintelor potrivite*, în care s-au putut desluși, cîteva tonalități baudelairine, a reprezentat pentru poet o primă etapă, în care un critic ar fi putut cu greu anticipa vastul evantai de viziuni și accente, din următoarele cicluri de poeme, publicate pînă la sfîrșitul vieții. Tot atît de imprevizibilă va fi fost și evoluția prozei scriitorului, lăsînd să se întrevadă înrîurirea robustețiii polemistului și omului de orientare înrudită, Léon Bloy, sau a năzuinței către perfecțiune artistică a maestrului acestuia, Barbey d'Aurevilly.

Activitatea scriitorului român fusese pînă la această dată asiduă, fără a fi fost cotidiană, în lungul anilor. Odată cu publicarea *Biletelor*, Tudor Arghezi a fost nevoit să se multiplice profesional, într-o neîncetată întreprindere, învecinînd literatura cu jurnalismul. Pentru un alt ținător al condeiului, efortul ar fi condus la pulverizare, repetiții sau diluare. Pentru Tudor Arghezi, scriitor cu respirație amplă și mai ales, de bogăție a mijloacelor de invenție verbală, obligația scrisului cotidian a reprezentat impulsul lăuntric al adevăratei maturizări.

Mulțumită activității de fiecare zi, începută la *Bilete*, scriitorul a dezvăluit paleta unei uimitoare varietăți de motive, înșiruite între pamfletul incisiv și fantasticul planant din *Cimitirul Buna-Vestire*.

Varietatea temelor excludea însă prolixitatea. Scrisul din *Bilete* s-a menținut disciplinat și dens, în diversitatea neistovită a expresiei. Tudor Arghezi și-a întreținut cititorii, pasionați și surprinși de schimbarea scrisului său, de la comentariul politic, la portretul literar, de la nuvela de mici dimensiuni la parabola aluzivă, ecou al evenimentelor sociale. Satira, ironia tăioasă, parodia amuzată, sarcasmul, îi diversificau fantezia. S-a vădit în permanență, neprevăzut în asociații paradoxale de evocări și cuvinte, în texte, cultivînd uneori umorul absurd (*Neguțătorul de ochelari*, de pildă). Dar mai presus de toate, Tudor Arghezi a dat cuvîntului românesc plasticitate și savoare, eficiență. S-a dovedit a fi fost discipolul cel mai zelos al preceptului marelui poet :

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant

Cuvîntul scris de Tudor Arghezi își avea însă împlinire în cadența frazei, o cadență plină de nerv, într-o expresie sintetică, lapidară, pe alocuri eliptică.

Colecția *Biletelor*, care, în fapt, a alimentat o bună parte a volumelor sale de proză, dobîndește astfel, semnificația unei adevărate reînnoiri a lexicului românesc. Nu s-a observat astfel că de la Tudor Arghezi se scrie *altfel* în limba românească ?

Munca de salahorie zilnică, a secretariatului de redacție, i-a fost ușurată de un scriitor cu experiență, plimbat pe mai multe arii ale vieții culturale : Felix Aderca, romancier, nuvelist, poet, autor dramatic, critic literar, estetician, spirit de curiozități și simț al nuanțelor, pasionat de noutate și inedit. «Om al baricadelor», numit astfel, dacă ne amintim bine, de E. Lovinescu, Aderca avea o elasticitate mentală care îi îngăduia o apropiere a mai multor zone ale vieții culturale.

Astfel, cei doi migăleau în alternanțe, textele ce aveau să fie publicate în *Bilete*, corectînd, ici și colo, schiopătarea vreunui text al numeroșilor tineri, care grăbeau către sala redacției. Succesul de public, mai cu deosebire printre tineri, fusese, în adevăr, fulgerător, încă de la primele numere. Cei doi meșteri ai scrisului s-au dovedit a fi neobosiți, pe îndoitul plan al corectării manuscriselor de începători și a raporturilor camaradorești, întreținute cu scriitorii în formație.

Am notat în altă parte, politețea rafinată și căldura cu care Tudor Arghezi a întîmpinat pe scriitorul tînăr. (Îmi răsună și astăzi în gînd glasul placid al

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

maestrului, adresîndu-mi-se cu pronumele : Domnia-voastră !) Adaug faptul semnificativ, pentru atmosfera care domnea în redacție, că aceste raporturi s-au prelungit prin invitații la locuința lui Tudor Arghezi și în strînsa prietenie, de care am fost legat, zece ani mai tîrziu, de Felix Aderca.

Apariția *Biletelor* a reprezentat, încă de la primele numere, pentru cititorii de literatură și, după cum am menționat, pentru tineret, un eveniment intelectual. Scrisul lui Tudor Arghezi, prin vigoare și prin noutatea viziunii pe care o revela, aducea, ceea ce se numea pe atunci, un „mesaj". Deși format, în ceea ce mă privea, cu predominanță, într-o orientare științifică, în sala de disecții, laborator și atmosferă de spital, fascinat — acesta este cuvîntul ! — de cunoașterea oferită de microscop, nu m-am putut sustrage de la interesul, pentru a nu spune adevăratul cult creat de personalitatea lui Tudor Arghezi. Nu m-aș fi gîndit însă niciodată să colaborez la *Bilete*. Pentru mine activitatea literară avea un prestigiu de care nu îndrăzneam să mă apropii. A intervenit însă comuniunea de gînd cu prietenul meu Ion Sava, pictor și om de teatru, care în cursul unor lungi și pasionate discuții m-a îndemnat să colaborez la revistă. Am trimis așadar prin poștă o primă proză, redacției. Textul mi-a fost imediat publicat. Au urmat alte colaborări. Erau portrete de personalități și instantanee din viața universitară, surprinse cu ochi scrutători, redactate într-un stil concentrat, sobru, format, mai cu osebire, în lecturi științifice. În fapt, nu publicasem pînă atunci decît un singur articol de literatură, intitulat *Poezia intelectualizată*, în *Universul literar*, de sub direcția lui Camil Petrescu. Celelalte proze aveau subiecte științifice : un articol asupra planetei Jupiter (revista *Orizont*, 1919 sau 1920), un scurt eseu *Mișcarea în natură* (20 decembrie 1921), care a primit un premiu la *Ziarul științelor și al călătoriilor* (în același număr revista anunța, de asemeni, premierea lui Mircea Eliade, cu un articol dacă ne aducem bine aminte, ...cu subiect de științe naturale). În sfîrșit, publicasem un alt eseu în importanta revistă clujeană, *Societatea de mîine* (cred în anul 1927), cu titlul *Structura și evoluția universului*.

Am fost încurajat, în continuarea colaborării la *Bilete*, în afara acceptării redacției, de scriitorii N. Davidescu și Șerban Cioculescu.

Colecția *Biletelor*, adunată în volume de cîte 100 de numere fusese supraintitulată de Tudor Arghezi *Arhivă de literatură*. Socotesc că termenul este inadecvat. Poate că o definire a stilului de gîndire și expresie a *Biletelor*, indicînd și semnificația apariției lor în contextul vieții literare românești a epocii ar fi fost : *Școala de tehnică literară*. Scriu : *tehnică*, pentru că mobilul scrisului, filonul real al vieții scriitorului, transpus în operă, adică tîlcurile implicite, nu se învață.

Ion BIBERI

De-a lungul a patru decenii

După cum se știe, primul număr din *Biletele de Papagal* s-a ivit la 2 februarie 1928. Revista își continuă apariția, cu intermitențe, pînă în 1930.

În anul 1937 apare a doua serie, săptămînală.

În 1943 regăsim titlul, sub formă de rubrică, în *Informația zilei*, iar în 1944, *Biletele* reapar, pentru o scurtă perioadă, sub formă de ziar.

Din prima tabletă a lui Tudor Arghezi, de la sfîrșitul anului 1944, vom cita cîteva pasagii, semnificative în ce privește ideea continuității acestei publicații peste timpuri și evenimente.

«*Biletele de Papagal* intră, 16 ani de la apariție, în faza lor a patra. Începute în formă de minuscul ziar cotidian, cel mai mic ziar apărut vreodată, afară de cele clandestine, de război, ele au ieșit în această formă aproape trei ani, devenind mai tîrziu săptămînale. Caietele săptămînale au ieșit și ele aproape un an, suprimate brusc de guvernul Armand Călinescu [...]. În timpul dictaturii, am revendicat la guvern dreptul de reapariție a *Biletelor*. Nefiind un privilegiat înscris în catalogul chelnerilor Președinției și Propagandei, am fost, după tărăgăneli de un an, refuzat [...]. Prin Aprilie 1943 a trebuit să recurg la „chiul", publicînd *Biletele* zilnic, însă intercalate ca rubrică într-un mare ziar popular. Au apărut peste 170 de Bilete. Și am fost arestat de două ori. O dată pentru că îl adoram pe d. Filderman *, pe care nici n-am onoarea să-l cunosc și, a doua oară, la publicarea articolului *Baroane*, cînd am fost internat și ziarul suprimat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Biletele vor avea *de aci* înainte de povestit. E momentul, poate, să sper că în faza lor a patra care corespunde restituirii libertăților cetățenești cenzurate, *Biletele* nu vor mai fi întrerupte, nici redactorul arestat.»

În anul 1946, din tabletele publicate în ziarul *Informația zilei*, Tudor Arghezi a selectat un volum cu titlul *Bilete de Papagal*, editat de Casa Școalelor.

Textul inedit, datat *noiembrie 1946*, pe care îl publicăm astăzi, text intitulat *1943*, este o variantă a prefației volumului apărut atunci. Prefața care însoțește volumul a fost scrisă o lună mai tîrziu, în decembrie 1946. Ea ne conturează ideea că *Biletul* «ca și cuvîntul *Tablete*, mai puțin creat, vrea să precizeze o concepție literară și, dacă se acceptă un stil».

De multe ori Tudor Arghezi scria mai multe articole în același număr, pe care le semna cu diferite pseudonime *(T.A., B., B.P. Cocò, B. de P., Cocò bisericșul, Papagalul verde, Papagalul portocaliu, A & B, Papagalul albastru, Papagalul roșu, Cocò cu comanac, Papagalul violet, Penel, Papagalul vioriu, Strapontin, S. Traponti)* sau altele nesemnate.

La *Biletele de Papagal* au colaborat multe condeie. Vom cita din lunga listă de peste 150 de nume, doar cîteva, în special cele pe care le întîlnim mai des de-a lungul celor aproape 600 de numere ale publicației : Mihail Sadoveanu, Demostene Botez, Alexandru Sahia, Otilia Cazimir, G. Topîrceanu, Adrian Maniu, nelipsitul Felix Aderca, Ionel Teodoreanu, N. Davidescu, Sanda Movilă, Jean Bart, George Lesnea, Sărmanul Klopștock, Sergiu Dan, B. Fundoianu, Horia Bottea, Romulus Dianu, B. Iordan, Cicerone Teodorescu, Paul B. Marian, Al. O. Teodoreanu, Urmuz, Virgil Gheorghiu, Paul Zarifopol, Traian Chelaru, I. Peltz, Elena Farago, Simion Stolnicu, Octav Șuluțiu, Maria Banuș, Eugen Jebeleanu, Ștefana Velisar, Cella Delavrancea, Laurențiu Fulga, Mihai Beniuc, Ion Biberi, Geo Bogza, Eugen Ionescu, Radu Boureanu, N. Crevedia, Matei Alexandrescu.

Într-un *Bilet*, publicat în 1943, Tudor Arghezi scria :

«La drept vorbind, Cocò mai mult o să se joace decît o să scrie. O să se joace de-a una, de-a alta și de-a toate, de-a prezentul și de-a aducerea aminte. În prima lui epocă de zbeg cotidian, pusese de gînd să aducă cititorului cîte un surîs. Cît îi trebuie unui surîs ? O secundă. O secundă pe zi.

Uneori a izbutit. Alteori, silindu-se să surîdă, Cocò a rînjit. Ba, cîteodată, zguduit de o ilaritate tragică, inexplicabilă, a și plîns... Își închipuie orișicine cît poate să fie de grotesc un papagal, din ochii căruia curg lacrimi pe flașneta, mînată cu manivela, să cînte romantic *Püpchen, du bist mein Augenstern.*

Intențiile nu s-au schimbat. Nu știu dacă cerneala mai e aceiași. Să nu fi căzut și în călimară din picăturile prelinse pe cioc. Unele erau amestecate cu otravă, unele cu sînge. O să caut să le distilez, păstrîndu-le pe cele cu sirop».

În anul 1966, în revista *Argeș*, Tudor Arghezi începe ultima serie a *Biletelor de Papagal*. Cu același frontispiciu și cu așezarea articolului în pagină la fel ca în anii 1928—30, *Biletul* lung și îngust, evoca exact publicația acelor ani. Colaborarea la revista *Argeș* cuprinde doar 10 articole. Ea se întrerupe odată cu trecerea în neființă a lui Tudor Arghezi.

Mitzura ARGHEZI

TUDOR ARGHEZI: «Folosul unui text concis...»

Tabletele cuprinse în volumul de față au fost scrise din aprilie pînă în septembrie 1943, cînd autorul a fost arestat și ziarul în care au apărut, suprimat. Titlul lor nu trebuie confundat cu alte *Bilete de Papagal*, numele minusculului cotidian, apărut în anii 1928—29—30. După 23 august 1944

---

* În urma publicării articolului *Voinicul* (în *Informația zilei*, nr. 500, din 28 mai 1943), Tudor Arghezi este arestat. În caietul său de însemnări se află notate următoarele : *«29 mai. Arestarea la 10 1/2 seara pentru articolul din ajun „Voinicul". Dormit la Poliție. 30 mai. Dormit la Poliție. 31 mai. Liber la 9 dimineața.* La 2 iunie 1944 este notat : *«A doua zi după eliberare. În urma prezentului articol (La capătul nopții, în Informația zilei, nr. 505, din 2 iunie 1943) s-a dat ordin la Cenzură, ca „Biletele de papagal" să fie date pe viitor la cenzură în timpul zilei șefului, un colonel».*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acest titlu, ar fi putut mări şi mai mult confuzia, dacă imaginaţia şi onestitatea profesională, speculînd ambiguităţile, în care se deghizează aventura şi mediocritatea lipsită de scrupul, într-o foaie săptămînală apărută cu o firmă similară, ar fi izbutit să ofere publicului un conţinut şi o marfă de calitate.

Tabletele mai vechi cît şi cele mai recente decît cele de faţă vor fi prezintate publicului, adunate într-alte volume.

Nu ştiu dacă e nevoie să insist că tabletele constituiesc un gen literar şi să-mi revendic, dacă nu e prea indiscret, proprietatea iniţială a unei forme de text, derivată din placa de fildeş unsă cu ceară, pe care strămoşii Europei zgîriind cu un creion de fier îşi făceau însemnările lor în versuri şi proză.

Genul tabletei prezintă pentru scriitor şi cititor folosul unui text concis, abreviat prin concentrare şi, dacă e cazul, lapidar. În loc de zece şi de o sută de pagini, turnate într-o carte cu găleata, tableta dă una, un distilat. Desigur că alambicul rafinează şi apa şi că poate trece prin spirele lui o gîrlă întreagă : atîrnă de ţeavă, de foc, şi de fierbător. Tableta poate să-şi ia, mult mai esenţial decît proza întinsă pe hectare de coasă, accentele genului vers şi nu se depărtează de aromele poeziei pînă la necesitatea stilului administrativ.

Autorul a simţit nevoia de o justificare.

Noiembrie 1946

MATEIU I. CARAGIALE

Viii şi morţii

«Pantazi plăti, tmpărţind bacşişuri grase băieţilor şi lăutarilor. Plecarăm. Dar la ieşire, trăsura închisă care îl aştepta pe Paşadia în ulicioara îngustă din faţa birtului nu putu să mişte înainte din pricina unui ghem de oameni ce, în risete şi ţipete, se rostogoli pînă la noi. În mijlocul învălmăşelii, urlînd ca o fiară, o femeie se lupta cu trei vardişti ţepeni ce abia puteau s-o domolească. Pomenindu-ne cu ea aproape în braţe, tuspatru deterăm un pas înapoi.

Bătrînă şi veştejită, cu capul dezbrobodit şi numai zdrenţe toată, cu un picior desculţ, ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului. Beată moartă, vărsase pe ea şi o trecuse neputinţa, ceea ce umplea de bucurie nebună droaia de derbedei şi de femei pierdute ce-i făceau alai strigînd : „Pena ! Pena Corcoduşa !"

Băgai de seamă că Pantazi tresări deodată şi păli. Dar, la vederea noastră, Corcoduşa fu cuprinsă de o furie oarbă. Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgînă. Pirgu însuşi rămase cu gura căscată».

Cine n-ar recunoaşte în acest fragment din *Craii de Curtea-veche* stilul inimitabil al prozei lui Mateiu Caragiale ? Mai greu este să-l analizăm în componentele sale. În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu schiţează o opoziţie de natură stilistică şi care ar reflecta, în romanul matein, o lume împărţită în două (de o parte, aristocraţia de veche «stirpe» crepusculară, reprezentată de Paşadia şi Pantazi ; de alta, parvenitismul vulgar în ascensiune, ilustrat prin Gore Pirgu) : *«Ce este nobil şi trufaş este bun ; ce este plebeian şi laş este rău»*, scrie criticul, deşi i-am putea reaminti ce atracţie puternică uneşte pe decăzuţii aristocraţi şi pe infamul, vicios, ordinarul plebeu, în universul moral al lui Mateiu Caragiale, unde graniţele dintre cele două clase sînt mai degrabă transgresate în direcţia înfrăţirii într-o amoralism. *«Dar acestui maniheism moral, distingînd între bine şi rău* — adaugă T. Vianu — *îi corespunde şi un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale îşi primeşte una din peceţile lui stilistice cele mai izbitoare [...]. De o parte, noţiunile împrumutate vieţii nobile şi curate a spiritului [...], de cealaltă,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

termenii josnici, ai urîțeniei fizice și morale, ai vițiului și mișelniciei, culeși din argot-ul mahalalelor...». Ideea o regăsim, după aproape patru decenii, superficial modernizată, dacă pot spune așa, în monografia lui Ovidiu Cotruș. Ni se vorbește, în *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, de existența unor *«registre stilistice»* contrastante, unul *«înalt, hagiografic, de esență poetică»*, altul *«bufon, trivial, argotic»*, între ele aflîndu-se, *«mai rar întrebuințate»*, și un *«stil neutral, al relatărilor faptice.»*

În pasajul citat din *Craii*, scos de la finele primului capitol, *Întîmpinarea crailor*, acest amestec de expresivități se poate constata cu ochiul liber. Povestirea lui Pantazi despre Pena Corcodușa, de exemplu, se deosebește, stilistic, în mod radical, de scena în care, beată și murdară, iubita de odinioară a frumosului Serghie ațîne calea celor patru cheflii. Povestirea aceasta apare în textul fragmentului ca o enclavă : la ieșirea din birtul de pe Covaci, cei patru protagoniști întîlnesc alaiul grotesc care are în centru pe Corcodușa : *apoi Pantazi evocă soarta tristă a femeii ;* în sfîrșit, comentariul vulgar al lui Pirgu ne readuce, așa zicînd, în stradă, și drumurile eroilor se despart. Vom examina mai tîrziu rolul acestui din urmă personaj : deocamdată e destul să atrag atenția că el pare destinat să coboare lucrurile din înălțimea unde, încurajați discret de Povestitor (îl vom numi așa în lipsa numelui în text și-l vom scrie cu majusculă), le poartă de fiecare dată în istorisirile lor înfierbîntate, Pașadia și Pantazi.

Să vedem mai îndeaproape caracteristicile celor două *«registre stilistice»* principale, controlîndu-le în text. Vom remarca, putem să anticipăm, unele ciudățenii care ne vor conduce spre o concluzie oarecum neașteptată.

Registrul «vulgar» apare de obicei întrebuințat în legătură cu evenimente din planul prezent al acțiunii, atît în vocabularul personajelor, cît și în comentariile Povestitorului. E un limbaj împrumutat vorbirii argotice, după cum a observat T. Vianu, dar deloc verde, crud : ceea ce ne izbește este, din contra, «stilizarea», adică efortul de contrafacere. Apariția femeii bețive, în mijlocul unui *«ghem de oameni»* rostogolindu-se *«în risete și țipete»* pe ulicioara îngustă ne introduce dintr-odată în nota particulară a acestui registru popular, care are însă o demnitate stilistică comparabilă cu a celui «nobil». Înfățișarea Penei Corcodușa fiind mizerabilă, fraza naratorului are nu numai o frumoasă cadență clasică, dar uzează în final de o comparație clasică : *«ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului»*. E de notat, apoi, că autorul trece sub tăcere cuvintele pe care bețiva le adresează celor patru : *«Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgînă»*. Procedeul e bine cunoscut prozatorilor vechi, și numai necesitatea realismului și naturalismului a dus, în secolul trecut, la reproducerea, în toată cruditatea ei, a vorbirii populare. *«Pirgu însuși rămase cu gura căscată»* : sugestia forței pitorești a limbajului Penei Corcodușa e foarte vie, chiar dacă nu știm ce spune, căci Pirgu este în materie un expert și rămînerea lui cu gura căscată e deplin convingătoare. Cînd îi permite personajului său să-și desfășoare cunoștințele, Mateiu Caragiale nu caută nici atunci să imite argoul bucureștean de pe la 1910, așa cum Ion Creangă nu transcrie în *Amintiri din copilărie* limba vorbită de țăranii nemțeni la jumătatea veacului trecut. Și unul, și altul creează o limbă autentică, adică valabilă, dar care nu este aceea reală. Fapt încă și mai interesant : mijlocul prin care cei doi prozatori, atît de deosebiți, stilizează exprimarea personajelor lor este unul și același : proverbialitatea, densitatea aforistică. Să-l ascultăm pe Pirgu, adresîndu-se lui Pașadia : *«La adică de ce te-ai codi ? stărui Pirgu, tot îți sună coliva. Parcă nu știe lumea că de mult, numai în miambal și-n magiun îți mai stă nădejdea ? Te vezi pe drojdie, caută să mori încai fericit...* Vorbitorul își «atacă» interlocutorul prin intermediul unor expresii populare (a suna coliva, a se vedea pe drojdie etc.) metaforice și eufemistice. Vulgaritate a personajului, dar nu a limbii lui, care e, din contra, mălaștră și cultivată (o cultură a argoului). Pirgu se exprimă cu multă îngrijire, afectînd ignoranța sau stupiditatea (intră în regula jocului), dar el posedă o știință a vorbirii populare cu nimic mai prejos de știința aceleia nobile de care dă dovadă Pantazi. Șerban Cioculescu a remarcat *(Caragialiana)* că, în pasajul cu Montaigne din ultimul capitol *(«oricum Montaigne e drăguț, are părțile lui»)*, Pirgu calchiază de fapt o expresie populară pe care eseistul francez a introdus-o în franceza literară *(«avoir ses parties»*, cu sensul de *«a avea merite»)*. Putem presupune că există la Pirgu intenția parodierii limbajului inculț. Personajul nu e doar sub raport moral un mare parșiv, dar și ca vorbitor al limbii străzii. Întîlnind o dată pe Povestitor și aflînd că se duce la Academie, el pare a crede că e vorba de academia de biliard

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar e oare sigur că lui Pirgu trebuie să i se explice că există și o altă Academie, la a cărei bibliotecă Povestitorul mergea să citească? Comentatorii așa au crezut. Eu cred că Pirgu se preface a le confunda ca să-și poată apoi rosti minunata filipică împotriva uscăciunii învățăturii din cărți. Pe lîngă înfățișarea proverbială, filipica aceasta arată și o stăpînire perfectă a artei de a minimaliza: *«Nu te mai lași, nene, o dată de prostii? Pînă cînd? Ce-ți faci capul ciulama cu atîta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Pașadia? Ori crezi că dacă ai să știi ca el cine l-a moșit pe Mahomed sau cum îl chema pe ăl care a scos întîi crucea la Bobotează e mare scofală? Nimic; cu astea te usuci. Adevărata știință e alta: știința vieții de care habar n-ai; aia nu se învață din cărți»*. Cel care vorbește aici nu e un ignorant stupid, ci un om care folosește conștient o anumită tehnică a persuasiunii în vederea atingerii unui scop precis. Pirgu încearcă, se știe, să-i ducă pe învățații lui prieteni la adevărații Arnoteni. E *purtătorul de cuvînt* (în sensul cel mai propriu) al *«vieții care se viețuiește»*, libere și imorale, așa încît el nu putea pierde ocazia cu cele două academii fără să tragă spuza pe turta lui. Propunerea de a merge la Arnoteni, o face primul oară, chiar la începutul romanului, reînnoind-o apoi de mai multe ori. În discuția cu Povestitorul despre academii, el găsește mijlocul să o facă încă o dată. După ce ironizează ideea de a scrie *«un roman de moravuri bucureștene»* (*«Ba nu zău, dumneata și moravuri bucureștene! Chinezești poate, pentru că în chestia asta ești chinez; cum ai să cunoști moravurile, cînd nu cunoști pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva?»*), se grăbește cu soluția: *«Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea cîte subiecte ai găsi, ce tipuri! Știu eu un loc»*. Mai trebuie spus care? Și, după ce *Craii* se lasă convinși să viziteze casa lui Maiorică, Pirgu are momentul lui de triumf și face Povestitorului o temenea ironică, servindu-i totodată un întreg program educativ, și în care măiestria vorbitorului de argou atinge o culme neegalată a proverbialității: *«La mai mare, șolzoșia ta, se închină cu temenele, al nostru ești. Umbli să-ți lași laptii cu folos. Bre, cum te mai înfigeai în undiță la Masinca, o luași pe coarda razachie, cu sacîz dulce, ușor. Ce pramatie; faci pe cocoșu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învățat încă multe, ești junic; că să le fii pe plac maimuțelor trebuie să fii porc, și cu șoriciul gros. Și mai ales nu tîrnosi mangalul că te usuci; de ți-a mirosit cumva o pagubă, împinge măgarul mai departe; știi vorba malac să fie, că broaste... Dacă vezi însă că ridică coada, nu te pierde, ia-o înainte oblu, berbecește, ca pînă la iarnă să te văz crav îmblănit»*.

Registrul «nobil» îl identificăm în povestirea lui Pantazi despre Pena Corcodușa. Atitudinea melancolică a lui Pantazi se explică prin faptul că a mai întîlnit-o pe nefericită într-o vreme cînd era tînără și frumoasă. Cel dintîi care se miră este Pirgu *(«Cum, o cunoști?»)*. El care cunoaște pe toți viii, concede lui Pantazi și lui Pașadia erudiția în materie de morți. Opozitia care prinde să se înfiripe între personaje, cu sau fără sprijinul opoziției stilistice, nu e doar aceea între niște aristocrați trufași și parveniți plini de vigoare, dar și una între vii și morți, prezent și trecut, realitate și imaginație. *«Da, e o istorie veche, o istorie de dragoste, și nu una de toate zilele»*, afirmă Pantazi din capul locului. E mai întîi o *istorie*, o întîmplare întîmplată; și întîmplată de mult, așadar veche; în fine, nu e una de toate zilele, ci una neobișnuită care nu se poate lega decît de viața unor eroi la rîndul lor ieșiți din comun. Nu se putea o mai tranșantă despărțire a apelor, între domeniul *povestirii* lui Pantazi și domeniul *vorbirii* lui Pirgu. Primul stă fățiș sub semnul mitologicului. Trecerea armatelor rusești în Bucureștiul de la 1877 ar fi acoperit cu o *«ploaie de ruble»* pe *«lacomele Danae»* autohtone, iar rușii ar fi aflat aici o Capua. Comparațiile clasice sînt aproape ostentative. Și dacă stilul acesta are proverbialitatea lui (densitatea de expresii tipice), el nu mai este ironic, ci serios. Pirgu punea distanță față de expresiile lui, le utiliza ca pe un cuțit cu două tăișuri. Orice ambiguitate de acest fel lipsește în exprimarea lui Pantazi, prea grav spre a putea fi bănuit de duplicitate lingvistică. El, spre deosebire de Pirgu, care mînuia limba ca pe un instrument, este impregnat de limba lui ca de o simțire în care s-ar scufunda cu ochii închiși. Să recitim portretul Florii-de-maidan și împrejurarea căderii Făt-Frumosului Serghie în mrejele ei și vom vedea că nu în primul rînd originea vocabularului întrebuințat (limba veche și-nțeleaptă, basmul cult, mitul) sau retorica frazei deosebesc acest stil de cel al lui Pirgu, ci și atitudinea vorbitorului. Pantazi *participă* vădit la limbaj. Scufundarea lui în limbă este și o scufundare în trecutul limbii. Arhaismele joacă la el rolul pe care-l jucau la Pirgu cuvintele populare: sînt argoul lui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pantazi. Ca și acela al lui Pirgu, este un argou paradoxal, căci, întrebuințat doar de puțini, ca să nu spun că exclusiv de vorbitorul respectiv, el devine de fapt un jargon. Al lui Pantazi are o parte din însușirile necesare. E îmbibat de spirit literar și mitologic; implică o frază complexă, cărturărească: e prețios și poetic. Cînd vorbește, Pirgu minimalizează spontan: metoda lui este a scăderii din zestrea subiectului evocat și a îngroșării puținului rămas. Pantazi, din contra, are tendința de a spori această zestre. Unul caricaturizează, celălalt transfigurează. Avem două moduri de expresie: ironic la Pirgu, idealizant la Pantazi (ca să rămînem la opoziția sugerată de fragmentul pe care-l analizăm). În sfîrșit, modelul limbii lui Pirgu rămîne unul vorbit, în vreme ce Pantazi (dar și Pașadia) recurg la un model prin excelență scriptic. Pirgu dealtfel are de obicei replici scurte; e un colocvial căruia îi place și să asculte; vorbirea lui e subordonată acțiunii, e practică și persuasivă. Pantazi și Pașadia mai des povestesc; în povestirile lor par uneori a uita de auditor, lăsîndu-se furați de plăcerea fabulației; urmăresc cel mult să delecteze, scopul practic lipsind. Pirgu avînd ceea ce se cheamă replica promptă, Pantazi (și mai puțin Pașadia) are, din contra, *l'esprit mal tourné*. Ca să se poată desfășura, Pirgu trebuie să simtă prezența celorlalți și a mediului; or, Pantazi trebuie să se poată abstrage din lume în singurătate, din prezent în trecut, din «vorbirea» cotidiană în «povestirea» mitologică.

Am regăsit opoziții bănuite mai înainte. Cea mai importantă nu mi se pare aceea, semnalată și de T. Vianu și de Ovidiu Cotruș, privitoare la nivelul material al lexicului, «nobil» sau «vulgar», planuri dealtfel în permanență amestecate de Mateiu Caragiale, ci opoziția dintre două atitudini față de vorbire — una ironică, alta serioasă — și, implicit, dintre domeniile pe care fiecare din acestea le creează: seriozitatea (transfiguratoare, idealizantă, poetizantă) dă naștere domeniului *povestirii* (trecut, spirit cărturăresc și eroic, patetism, imaginație, iluzie, vrajă); ironia (caricaturizantă, realistă, pragmatică) dă naștere domeniului *vorbirii* (prezent, spirit comun, viață, comic, luciditate). Pantazi și Pașadia evocă uimitoarele lor castele din Spania, pe care Pirgu se străduiește să le dărîme: *«Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, ne întrerupea sastisit Pirgu, să mai vorbim și de muieri»*. Castelul lui este unul foarte real: casa-tripou a adevăraților Arnoteni. Dar, ceea ce este esențial, atît *povestirea*, cît și *vorbirea* poartă pecetea unui stil, a unei arte de expresie, neurmărind să reproducă vreo realitate lingvistică. Descoperim, astfel, în însăși limba prozei lui Mateiu Caragiale, o caracteristică fundamentală a întregii lui opere și anume tendința spre contrafacere artistică, spre artificialitate, spre estetism. Nu doar Pantazi, dar și Pirgu este un artist al exprimării. Oricare ar fi registrul pe care s-ar mișca limba prozei scriitorului, tendința semnalată e prezentă cu egală vigoare.

(din *Arca lui Noe*, III)

Nicolae MANOLESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIALOGUL ARTELOR

RICHARD WAGNER

O sută de ani de la moarte (1883 — 1983)

O creație de uriașa însemnătate a celei wagneriene se așază, desigur, greu, într-o lume de modificări rapide și esențiale cum au fost acelea prin care, de la 1883 pînă azi, s-a trecut. Venerat și hulit, exaltat printr-o devoțiune aproape mistică și după aceea aproape interzis, autorul fascinantei creații a cunoscut într-un secol, în patria ca și pe continent, toate treptele totdeauna la fel de fluctuante, ale «valorilor». Tălmăcirile și răstălmăcirile n-au încetat nici o clipă, wagnerienii s-au înfruntat și se înfruntă între specialiști, ca și în rîndurile marelui public, pentru că opera este prezentă, puternică, superbă, indiferentă la ceea ce se petrece în afara tainicei ei existențe perene.

Creația wagneriană a intrat în rîndul celor care durează într-adevăr, dincolo de mărunțele și relativele bariere conjuncturale, dincolo de optica unei epoci sau a unui grup. În ea se zbate tumultul sufletelor mari, în ea răsună îndrăznelile vizionare ale deschizătorilor de drumuri. Într-un veac în care au trăit Beethoven și Brahms (pentru a nu-i numi decît pe cei dintîi dintre mari), într-un veac în care muzica a căpătat un statut de prioritate între arte, pe care nu-l avusese niciodată în istoria culturii pînă atunci, și în care muzicienii au dovedit nu numai geniu și inspirație, ci concepție filosofică și viziune integratoare, Richard Wagner a intrat cu o uimitoare plenitudine a gîndirii, cu un gest temerar de înnoire.

Venea în a doua jumătate a secolului (cu creația majoră) în plină forță, plin de cuceririle eliberatoare de reguli repurtate de Beethoven, Berlioz, Weber, Liszt, pe care le cunoștea foarte bine și de la care, de fapt, a pornit. Trăise în furtunoasa sa tinerețe, ca martor al numeroaselor dispute între «vechi și moderni», atît în lumea germană cît și în Franța, unde Parisul îi oferise lecția amară a academismului. Se limpezise treptat în teoretician sensul creației, sens adînc, legat de împlinirea ființei, de cunoașterea totală. Se închina geniilor care i-au premers, de la Gluck la Mozart și Beethoven, dar pe rînd i-a lăsat, ducînd mai departe irezistibila sa vocație inovatoare, fructificînd cîștigurile de pînă la el. Și cîștigul maxim a fost realizat de Wagner pe tărîmul mult frecventat de romantici, al legăturilor dintre arte și mai cu seamă dintre poezie (în semnificația ei de stare supremă, de celestă alertă a spiritului creator întru logos) și muzică.

Din acest punct de vedere, romantismul a arătat pe de o parte cea mai deliberată tentativă teoretică de a face să fuzioneze artele în scopul unei exprimări cît mai desăvîrșite a ființei, iar pe de alta dramatica aspirație a celor mai de seamă artiști de a-și însuși în mod egal gramaticile celorlalte arte pentru a le folosi după nevoile arzătoarei clipe a creației, succesiv ori simultan. Reamintim doar pasionatele pledoarii ale lui Wackenroder sau înfierbîntatele discuții ale grupului romantic de la Jena despre aceeași obsedantă întrebare privind ierarhia artelor, subiect hotărîtor pentru activitățile creatoare, deoarece se lega de mutațiile survenite în filosofia contemporană. O gîndire care, ca aceea de la Fichte și Schelling la Hegel și Schopenhauer, acorda timpului o preeminență atît de marcată, era firesc să situeze, pe primele locuri ale ierarhiei, tocmai artele desfășurate în timp (artele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

succesiunii cum le numise Lessing) adică muzica și poezia către a căror fluiditate și maleabilitate năzuiau toate celelalte arte, aspirînd să-și depășească, în variate chipuri, limitele.

Destinată a elibera deopotrivă în artist și în receptorul operei, puterile interioare, arta căpăta statutul unei necontestate superiorități prin funcția ei, și îmbogățitoare, și catharctică. După experimentele celor mai îndrăzneți romantici, de topire laolaltă a cuvîntului și sunetului muzical, vremea era coaptă pentru o artă într-adevăr înnoită, plină de forță și grandoare, pentru o creație care să iasă din mătcile comune revărsîndu-se impetuoasă, copleșitoare.

Berlioz reunise în Romeo și Julieta *instrumentele și glasurile în așa fel încît relația între poezie și muzică să se afirme cu o impresionantă evidență, căci acolo unde cuvîntul nu mai era de ajuns să spună iubirea ori durerea, sunetele orchestrei îl înlocuiau cu imensa lor capacitate expresivă. Liszt tălmăcea muzical lecturile sale din Dante, din Petrarca și Goethe, dar nu încercînd naive descripții, ci o echivalență perfectă de senzații și stări trecute din limbajul unei arte în limbajul celeilalte. Dealtfel, poemul simfonic în concepția marilor romantici juca rolul mediatorului celui mai adecvat între cuvînt și sunet, departe însă de descriptivismul comun la care a coborît foarte des după aceea.*

Schumann și Hoffmann au ezitat îndelung între activitatea literară și muzicală. Cel dintîi putea spune cu sinceritate că lectura unei pagini din scriitorul său preferat Jean Paul era perfect omologabilă cu ascultarea unei partituri. Felix Mendelssohn Bartholdy putea numi improvizațiile sale vrednice de glasuri de elfi și zîne, Cîntece fără cuvinte, *socotind muzica pe deplin suficientă sieși, încorporînd mai vii și mai proaspete valorile cuvîntului.*

Lui Wagner i-au fost familiare și la îndemînă toate acestea, cu deosebirea că reflecția de ordin teoretic a precedat și, apoi, chiar a însoțit procesul creației. Știm din propriile sale scrieri cum i-a evoluat gîndirea, hrănită cu o cultură și vastă, și solidă, ca a unui tînăr care dorise să se dedice studiului limbilor clasice (ca simplu exercițiu tradusese din Homer douăsprezece «cărți» din Odiseea *și învățase englezește ca să-l citească pe Shakespeare, idolul romanticilor, în original) și scrierii de tragedii după modelul celor grecești, temeinic pătrunse. În* Schița autobiografică *unde-și descoperea cu sinceritate caracteristică, datele fundamentale ale formației, Wagner mărturisea că întîlnirea cu muzica a fost subsecventă. Dar șocul contactului cu opera lui Beethoven a răsturnat o orientare, declanșînd reacții de o forță irezistibilă, deschizînd absolut nebănuite porți pînă atunci unei genialități latente. Autorul lui* Parsifal *spune, în fragmentul biografic citat, că în vremea în care lucra la o tragedie cu 42 de personagii, a cunoscut,* «pentru prima dată muzica beethoveniană la Leipziger Gewandhaus. Muzica aceasta a produs o impresie atotputernică asupra mea. M-am împrietenit de asemenea cu Mozart, prin intermediul „Requiem"-ului său. Muzica lui Beethoven pentru „Egmont" m-a entuziasmat atît de mult încît, pentru nimic în lume, n-am vrut să lansez tragedia mea terminată acum, decît prevăzută cu o muzică asemănătoare» [1].

Fuziunea dintre poezie (dramatică, desigur) și muzică îi apare brusc obligatorie tînărului care se hotărăște să învețe în... opt zile, după o carte împrumutată, regulile scriiturii muzicale. Obstacolele au fost, firește, considerabile, dar n-au întrecut determinarea obstinată a căutătorului unei formule noi, eliberate de tutela regulilor filistine cărora li se supunea mai cu seamă opera timpului. Scurta frecventare la Universitate a unor cursuri de filosofie și estetică i-au înmulțit și i-au limpezit cunoștințele despre arte. Mai tîrziu, la Paris, în 1840, avea să asculte, executată de orchestra Conservatorului, Simfonia IX-a *a «modelului» său, care i-a deschis mai larg privirea interioară asupra importanței reunirii dintre voce și instrument, care-i păreau a personifica «*glasurile primordiale ale creațiunii și ale naturii». *Și încercările de a spune el însuși, altfel, au început devreme, într-un fel de contratimp cu împrejurările, extrem de nefavorabile ale unei vieți bîntuite de nesiguranță, de nestatornicie. Pomenind doar numele locurilor prin care a trecut pînă la 30 de ani (Viena, Praga, Leipzig, Würzburg, Leipzig, Magdeburg, Berlin, Königsberg, Dresda, Riga, Londra, Boulogne, Paris, Dresda) și amintind de proiectele și realizările acestei etape, izbutite și neizbutite la un loc, ne dăm seama ce aprigă îndîrjire a pus în munca sa tînărul Wagner. Uverturi, opere, simfonii,*

[1] Richard Wagner — «Un muzicant german la Paris» — Ed. Muzicală, București, 1981, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de la Nunta și Zînele la Rienzi și Olandezul zburător cunoșteau respingeri și eșecuri. Încurajări extrem de puține, dispreț, indiferență mai pretutindeni. Geniul lui Wagner prospera parcă în adversitate, în ciocniri și contestări, ca orice geniu autentic. Și gîndirea lui creatoare mergea mai departe, închegînd, în nuclee, opera viitoare. Astfel, cum s-a observat, între 1844 și 1848, au prins formă în prime schițe Maeștrii cîntăreți din Nürenberg, Lohengrin, Tannhäuser, conținînd în germen Parsifal, și, mai cu seamă, uriașa operă despre Nibelungi.

Singularul compozitor de operă care-și întocmea el însuși libretele, lucru aproape nemaiîntîlnit în istoria teatrului liric modern, relua o tradiție uitată, aceea a sincretismului artei antice menit să reprezinte omul integral. Întreita rădăcină a geniului său, de poet, muzician, dramaturg, începea să se manifeste pe o scară largă, în ciuda tuturor dificultăților, și, deși, inițial, nu toate ipostazele creatoare au avut o pondere egală în ceea ce privește valoarea. Dar în momentul în care, în 1848, Wagner redactează proiectul prim pentru o dramă inspirată din mitul Nibelungilor, încep să mijească zorii marei întreprinderi, a aceleia care avea să ducă la revoluționarea teatrului liric, a artei în general, deși artistul socotea că debutase ca poet în Olandezul zburător și că-și sporise mult capacitățile creatoare pe tărîm poetic în Tannhäuser [3].

Wagner n-a recurs pentru tetralogie la variante în «Mittelhochdeutsch» ale Cîntecului despre Nibelungi, ci s-a îndreptat pentru versiunea pe care o dorea, înspre tradițiile Eddei germanice străvechi. Ceea ce urmărea avea să se împlinească în nestinsele focuri ale gîndirii creatoare care conjuga o pluralitate de țeluri, căci lucrînd la poemele ciclului Nibelungilor și ajungînd la o fază destul de înaintată, le înfățișa prietenilor săi în 1851, cînd dădea la lumină și una din operele sale teoretice de primă importanță pentru înțelegerea acelei gîndiri. Oper und Drama relua, cu mai multă vioiciune polemică încă, unele idei din lucrări anterioare și în special din Opera de artă a viitorului, devenită proverbială în lumea muzicală europeană pro- și anti-wagneriană. Și o analiză atentă a evoluției operei ca gen literar-muzical specific era întreprinsă cu priceperea unui om de cultură și cu condei, nelipsită însă de acel parti-pris care trădează, cînd e vorba de genii, irezistibila tendință inovatoare. Referindu-se la etapele italiene și franceze ale operei, Wagner înfiera decăderea dramei lirice, ajunsă ieftin divertisment pentru un public filistin, adevărată contrafacere a ceea ce fusese la origini. El distingea elementele constitutive ale dramei ca atare, care reunea poezia ca acțiune, muzica și tot ceea ce ține de spectacol, afirmînd că singura operă de artă reală în acest fel a fost produsă de geniul grec și hrănită cu grandioasele mituri ale Antichității. Dintre toate însă, cel mai plin de substanță tragică a fost mitul lui Oedip, cu toate ramificațiile lui așa de expresive. La el trebuie să recurgă artiștii pentru a înțelege istoria adevărată a umanității încifrată în imagini teribile. La mituri în general, cum avea să susțină cu entuziasm Nietzsche după aproape două decenii, se cuvenea să se întoarcă întreaga creație artistică pentru a-și împrospăta sursele secătuite. Și pentru ca să se repună în drepturile ei suverane drama, țel al expresiei, slujite de muzică, instrument al expresiei, trebuia să se găsească acel artist năzdrăvan, tot atît de mare poet pe cît și îndrăzneț compozitor, care să creeze capodopera mult visată, topind laolaltă poezia, muzica vocală și instrumentală și spectacolul.

Cum am văzut, Wagner, care dorea și o împămîntenire germanică a operei, s-a întors spre mituri uitate cărora le-a infuzat sensuri noi, profunde și a zămislit poeme dramatice cu deschideri uriașe de orizont. Zei, eroi și oameni se întîlneau în cumplite lupte între ei și cu ei înșiși. Siegfried, tînărul erou generos, fără teamă, devenea centrul unei gigantice creații al celebrei teatralogii Inelul Nibelungului.

În același an 1851, artistul comunica cercului său de prieteni planul operei celei noi, după schița din 1848 a întregului mit care socotea a-i aparține «cu titlu de proprietate poetică», așa cum spunea într-o scrisoare către Liszt [3].

Primul poem cu care a pornit temerara întreprindere a fost Moartea lui Siegfried (Siegfrieds Tod), care avea să devină Amurgul zeilor (Götter Dämmerung). Printr-un joc de geniale articulații însă sfîrșitul determină retroactiv liniile acțiunilor principale, de la prăbușirea universului cu zei și eroi cu tot, înspre genezele acvatice din Aurul Rinului (Rheingold), prin soarta lui Siegfried cel viteaz și pur, și a

[2] Ferdinand Pfohl. «Richard Wagner», Bielefeld und Leipzig, 1911, p. 16.
[3] Citată de Guy de Pourtalès în «Wagner», Gallimard, Paris, 1932, p. 196.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui Wotan, părintele zeilor, cel iubitor de putere. Căci Wagner a trecut, într-o uimitoarea regresie care asigură o unitate de viziune fundamentală tratării mitului, de la final la Tînărul Siegfried *(Der junge Siegfried), căruia i-a alăturat* Walkyria *(Die Walküre), precedată de prima dramă sau, mai bine zis, de marele prolog explicativ,* Aurel Rinului.

Cum spune Marcel Beaufils, tetralogia înfăţişează «o înlănţuire a unui soi de timp etern, înfăşurat în sine care se contemplă în viziunea simultană a prezentului său, a originilor, a sfîrşitului a cărui atingere este ca îndreptată spre origini»[4].

Astfel organicitatea construcţiei dramatice fiind asigurată de coerenţa interioară, ascunsă a mitului, artistul şi-a selectat şi mijloacele expresiei poetice, conform concepţiei sale despre roluri, despre participarea poetului la realizarea operei. Şi cînd Wagner dorea să subordoneze semnificaţia abstractă, convenţională a cuvîntului, aceleia senzoriale, puternice, pe care limba a avut-o la origini (influenţa lui Herder se simte aci cu destulă insistenţă), el cerea pentru cuvînt, ca şi pentru vers, o concretеţe cu efect muzical care să ducă pînă la pragul expresivităţii, unde încetează forţa singură a cuvîntului şi începe muzica. De aceea s-a întors şi pentru limbă la izvoarele vechii germane, la bărbătescul, armoniosul vers aliterativ, Stabreim, *al scalzilor de demult. El spunea :* «... şi la izvorul mitic străvechi unde l-am găsit pe tînărul, frumosul Siegfried, am descoperit de la sine şi senzorial împlinita modalitate de exprimare, singura în care acest om putea da socoteală despre sine. Aceasta era... versul aliterativ, în care poporul însuşi compunea poezie, în vremea în care mai era poet şi creator de mituri»[5].

Forţa versului este într-adevăr irezistibilă în textul wagnerian atît de plin de culoare verbală. Aurul Rinului, *de pildă, unde se agită făpturi fabuloase, unde se înfruntă zei şi uriaşi, unde fiicele Rinului, ca nişte superbe stihii, păzesc şi pierd aurul pur al fluviului, unde iubirea şi puterea deja se înfruntă, premonitoriu pentru întreaga tetralogie,* Aurul Rinului *are o noutate stranie, o tensiune constrîngătoare, o vrajă aşa cum dorea Wagner pentru a putea prinde sufletele. Scandate de consoanele repetate în aliteraţii, versurile îşi insinuează în noi puterea magică. De la primele articulări onomatopeice scoase de Woglinde începe a trăi un univers care parcă atunci se încheagă din ape şi neguri transparente în joaca nordicelor nimfe. Pînă la certuri, la blestemul lui Alberich piticul cel slut, pînă la grandoarea lui Wotan zeul comităţor de hybris, pînă la construirea Walhalei versul lunecă, sugerează, strigă, aruncă imprecaţii, individualizează, se mulează pe personagii, închide fără ieşire lumea de sus. Pe bună dreptate se entuziasma Gottfried Keller, cînd, în 1856, citea textul întregului poem al* Inelului. *De mult, mărturisea el, nu citise o carte care să-i producă o impresie mai adîncă :* «O poezie puternică, străveche germană, dar purificată de un spirit tragic antic».

Şi muzica nu se adăugase încă poeziei la vremea aceea, dar textul avea în el virtualităţile care urmau să genereze eşafodajul sonor de voci şi instrumente.

Cînd muzica a venit, ea a ţîşnit ca din izvoarele tainice ale cuvîntului şi întru întregirea acestuia ca într-o magică iradiere care permitea, în sfîrşit, mult visata fuziune. Vocile articulînd şi cuvîntul şi sunetul muzical, nu mai spuneau, nu mai descriau întîmplări şi stări, ele exprimau şi erau existenţa, destinul. Din ritmurile implacabile ale poeziei creşteau marile ritmuri «dirijate»[6] *ale muzicii wagneriene, îmbinîndu-se cu plasticitatea gesticei ca figuraţie spaţială a evenimentelor mitice. Melodiile se desfăşurau, după o vorbă a autorului tetralogiei, ca nişte glasuri care dansau. Poezia autentică, liberă, mare, vine din domeniul său înspre nuanţele cele mai ascunse şi mai subtile ale melodiei simfonice, exaltînd-o, ducînd-o în tonalităţile cele mai emoţionante. Căci muzicii îi e dat să ducă mai departe decît poezia, decît tăcerile acesteia, prin* melodia infinită, *specifică orchestrei. Şi în concepţia wagneriană, rolul orchestrei în drama integrală era analog cu acela al corului tragic. De unde se înţelege forţa de potenţare, participarea intensă la motivele acţiunii dramatice a orchestrei care singură face posibilă expresia exactă a armoniei încorporate*[7]. *Iar poeziei i se dădea o consecvenţă dramatică stringentă*

---

[4] Marcel Beaufils, «Richard Wagner», în «Histoire de la Musique», Gallimard, 1963, vol. II, p. 589.

[5] apud Ferdinand Pfohl, «op. cit.», pag. 22.

[6] André Coeuroy, «Wagner et l'esprit romantique», Gallimard, 1965, p. 351.

[7] Richard Wagner — op. cit., — p. 213.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în scopul acelei impresii copleșitoare pe care opera totală o exercita asupra publicului. Căci totul își răspundea în drama wagneriană, într-un sistem nesfîrșit de corespondențe, de sugestii, traduse într-o concretețe senzorială turburătoare, trezind adîncurile ființei în cel care contempla. Pentru înrobirea desăvîrșită a acestuia se conjugau cuvînt și sunet, voce și instrumente, plasticitate a reprezentării scenice, ba chiar și volumele clădirii în care tetralogia trebuia înfățișată lumii. În care scop o strînsă colaborare l-a apropiat pe Wagner de arhitectul Gottfried Semper cu care, la Dresda și la Zürich, a conceput planul viitorului teatru de la Bayreuth unde tetralogia avea să se ofere, festiv, în 1876, unui public delirînd de entuziasm.

Într-un limbaj muzical nou, artistul german trimitea mesajul său către oameni, atît prin Inelul Nibelungului, *cît și după aceea, prin creațiile maturității sale depline,* Tristan și Isolda, Parsifal. *Păstrînd viziunea tragică a vechilor greci, cufundîndu-se în Evul Mediu germanic, în poezia lui genuină, încărcată de expresia nemijlocită a sufletului popular, adăugînd o viziune filosofică în care iubirea e cînd principiu universal creator, conciliator ori instrument superior apt a aboli «*voința de a trăi*» (influența lui Schopenhauer e de netăgăduit în concepția wagneriană tîrzie), Wagner a dat glas unei creativități de o complexitate unică revărsată generos într-o* Tondichtung, *unificată în enorma-i diversitate prin articulațiile faimoaselor* leit-motive. *Poet tot atît de mare pe cît de genial compozitor, el a ilustrat nu numai idealul romantic al fuziunii tuturor artelor, deziderat preponderent germanic, dar a demonstrat parcă și aserțiunea lui Lessing după care poezia și muzica nu sînt două arte, ci «*eine und die selbe Kunst*» (una și aceeași artă), și numai împreună alcătuind adevărata, suverana poezie în sensul cel mai înalt, «*Blüte des menschlichen Geistes*», după vorba lui Herder*[8].

Dar strălucirea muzicii wgneriene a pus, probabil, în umbră valoarea însăși a textului poetic care nu poate, firește, fi considerat în sine, dincolo de îngemănarea cu sunetul muzical. Luînd în mînă totuși libretul lui Tristan și Isolda, *bunăoară, și parcurgîndu-l chiar fără amintirea muzicii (ceea ce l-ar transforma, normal, într-o meduză aruncată pe nisip), trăiești, în virtualitate, opera însăși. Totul e concentrat într-o maximă economie a versului (în sensul strîngerii simțirii în tipare dintre cele mai stricte). Te găsești într-un univers diferit de acela al ritmurilor martelate, al timbrurilor metalice din tetralogie. Aici mai răsună alternanțe ritmice după modelul acelui inegalabil autor medieval al romanului cavaleresc* Tristan și Isolda, *Gottfried von Strassburg, deoarece Wagner a cercetat toate sursele vrednice ale veacului de mijloc. Dar din epica dulce, cu vers frumos a poetului cavaler a rămas totuși foarte puțin în drama wagneriană. Toate cuceririle poeziei romantice s-au strîns laolaltă în lirica arzătoare a acestei noi tragedii a destinului, în care iubirea, trezită prin filtrul magic în inimile celor doi, depășește limitele condiției umane, atingînd acea înălțime de unde nu mai e întoarcere, viața și moartea sînt una, iar cuplul redevine unitate originară. Forța implacabilă care-i mînă pe îndrăgostiți spre sfîrșitul fatal emană din toată poezia textului care nu cunoaște interstiții neutrale, ci un* legato *fără cusur într-un neîntrerupt* crescendo. *Oricît de lungi, tiradele celor doi au un adevăr, o suferință și o frumusețe de vrajă. Spunînd lucrurile cele mai adînci care s-au spus pînă atunci despre iubire, poetul folosește forme împrumutate diverselor secole în feluri reînnoite, cu o impetuozitate stăpînită cu mînă de maestru. Întîlnirea îndrăgostiților e tratată ca o alba medievală, specia clasică a întîlnirii neîngăduite de dragoste, vegheate de un prieten credincios, în speță Brangăne. Dar în tiparul 'spart al vechii forme, Wagner a făcut să pătrundă o aleasă laudă a nopții prielnice iubirii și omologate cu moartea, spusă de cei doi într-un murmur amintitor de cele mai înfiorate versuri ale lui Novalis. Tot înăuntrul* albei *renovate răsună întrebările care trădează climaxul iubirii, confuzia perechii în unitate :* «Bin Ichs ? Bist dus ? / Halt ich dich fest ? / Ist es kein Trug ? / Ist es kein Traum ?». *Și urmează jubilația incomparabilă, intraductibilă, în clipa cînd eroii realizează comuniunea lor desăvîrșită :* «O Wonne der Seele ! / O süze, hehrste. / Kühnste, schönste, / seligste Lust ! / Ohne-Gleiche ! / Uberreiche ! / Uberselig ! / Ewig ! Ewig !».

Sentimentul atinge aci intensitatea care nu se mai poate rosti decît într-o supremă exaltare, amintind pentru noi, poate, un moment liric similar din Scri-

[8] «Ideen zur einer Philosophie der Geseluchte der Menschheit» Cartea 13 — par. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

soarea IV *de Eminescu, unde castelana și cavalerul ar trăi* «pretutindeni fericire, de e viață, de e moarte».

Granițele se abolesc în magnifica poezie wagneriană de iubire și Isolda rostește murind cîntecul etern al celor aleși care intră în edenul unității regăsite: «...in des Weltatems / wehendem All- / ertrinken- / versinken- / unbewusst- / höchste Lust!» *Căci moartea nu mai e moarte, ci reintegrare.*

Potențată prin muzică, prin fluidul acela sonor în care se întîlnesc senzualități șerpuitoare cu ecouri ale absolutului întrevăzut, poezia capătă demnitatea și noblețea pe care i-au visat-o toți cei mari ai lumii, redevenind, ca în vremurile vechi, stare, stare de grație, punte spre absolut.

Și Wagner marchează în istoria artelor lumii care se caută, se unesc și iar se despart, un moment de propice conjuncții, un moment crucial din istoria spiritului.

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

ION MARIN SADOVEANU: WAGNER ȘI BAYREUTH*

Pentru cel care pornește întîia oară spre Bayreuthul wagnerian, aș recomanda, ca drum de pregătire, calea prin Nürnberg. După cetatea lui Hans Sachs și a lui Albrecht Dürer, după biserica sfintei Marta — unde, odinioară, în veacul Reformei, se ridica scena «maiștrilor cîntăreți» pentru a reprezenta *Siegfried*-ul aceluiași Hans Sachs, între altele — impresiile și înțelegerea călătorului se vor fi obișnuit cu gîndul adînc ce-l așteaptă și se cere descifrat în preajma altarului din pădurile bavareze. Va întîlni, călătorul, pelerini ca și el, prin trenuri sau pe șosele, grăbind pe cei o sută de kilometri de drumuri de codru, spre festival. Dar să nu se înșele. Nu toți — cel puțin așa era înainte de războiul de astăzi — sînt credincioșii aceleiași religii. Și dacă Nietzsche ar mai cerceta, s-ar mai frămînta încă pentru mulți, ca în anul de izbîndă, dar și tragism bayreuthian, 1876. Totuși, gîndul acestui teatru unic e mult mai sădit decît atunci. Iar întrucît privește împărtășirea lui, în propriul său neam germanic, e definitivă.

* Considerînd opera lui Wagner drept cea mai strălucită eflorescență modernă a dramei de evadare, de tip romantic (a cărei replică antiromantică — într-o viziune simetrică — ar fi reprezentat-o opera lui Bernard Shaw), I. M. Sadoveanu i-a acordat o atenție cu totul deosebită. În cadrul studiilor, articolelor, foiletoanelor și mai ales al conferințelor experimentale și radiofonice, el a făcut ample referințe la acest punct de răscruce din evoluția fenomenului dramatic și teatral universal, evidențiindu-i noutatea, valoarea și forța de înrîurire.

În mod cu totul deosebit el s-a interesat însă de creația lui Wagner în trei momente distincte ale existenței sale.

Mai întîi în anii 1937—1938, cînd, în calitatea sa de director general al teatrelor și operelor române, se străduiește și reușește să aducă la București «întregul Ring wagnerian», *Tetralogia* completă, prezentată de Opera de Stat din Frankfurt pe Main, în zilele de 27—30 aprilie și 3 mai 1938. (În raportul înaintat cu acest prilej ministrului cultelor și artelor, omul de teatru sublinia în mod expres «înlăturarea oricăror preocupări politice în raporturile cu partenerii germani și ținerea relațiunilor pe un plan de pură colaborare artistică»).

În al doilea rînd, în anii 1941—1943, în preajma și cu ocazia aniversării a 130 de ani de la nașterea și a 60 de ani de la moartea compozitorului, cînd I. M. Sadoveanu ține trei conferințe radiofonice: *Wagner și Bayreuth* (28 noiembrie 1941, pe care o publicăm acum), *Richard Wagner, poet* (14 decembrie 1941) și *Richard Wagner, poet și filosof* (12 martie 1943, al cărei text nu s-a păstrat).

În sfîrșit, în 1956, cînd dedică trei dintre conferințele ciclului *Muzica în istoria culturii* (susținut sub auspiciile Filarmonicii de Stat „George Enescu) creației lui Wagner și ecourilor ei.

I. OPRIȘAN

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Drumul acestui gînd și luptele lui, le vom povesti aci.

Din tinerețe încă, de pe timpul lui *Rienzi*, Richard Wagner purta cu el rîvna unui teatru după măsura dorurilor și idealurilor sale de artă. Era dezgustat de spiritul comercial ce stăpînea în toate socotelile scenelor, și nu putea în nici un fel să se bucure de succese, datorită diminuării lucrărilor prin tăieturi și adaptări, după gustul publicului făcute. Pe măsură ce se limpezea în el ideea dramei muzicale — adică a acelei creații de scenă, născută și ajutată de muzică, avînd un caracter religios, pentru o comunitate ce se împărtășea din ea —, creștea și gîndul unui teatru menit să o înfăptuiască, ținut departe de toate afacerile și compromisurile. Idealul lui Wagner era, din tragedia elină, Eschil, adică începuturile național-religioase. Și cînd poetul german scria : *«zilele unor asemenea tragedii erau adevărate sărbători în cinstea zeului cel mare. Zeul însuși se rostea lămurit și solemn, în astfel de împrejurări, iar poetul nu era decît marele preot»*, se exprima gîndul fundamental al viitoarei *Tetralogii*, și al scenei care trebuia să o poarte.

În calea sa, proiectul a îmbrățișat multe forme. După 1849 și mișcarea de la Dresda, în epoca de popas la Zürich, ideea teatrului dorit, ia o înfățișare revoluționară. Wagner scrie : *«Dacă aș avea peste 10.000 de taleri, aș proceda în felul următor : Aci, unde mă aflu, și unde nu e prea rău, aș pune să se clădească un teatru după planurile mele, și numai din grinzi și scînduri, pe o prea frumoasă pajiște. Aș dărui acest teatru strict cu decorurile și mașinăriile necesare reprezentării lui „Siegfried“* (care avea să se preschimbe în *Tetralogie*, mai tîrziu). *Cine s-ar anunța și ar călători în acest scop pînă la Zürich, ar căpăta o intrare asigurată și, firește, gratuită. La audiție, aș mai pofti : tineret, universități, asociații corale. În bună rînduială de ascultători, aș da trei reprezentații ale lui „Siegfried“ într-o singură săptămînă. Apoi, după ultima reprezentație, aș dărîma teatrul și mi-aș arde partitura. Iar celor care l-au plăcut, le-aș spune : faceți și voi la fel !»*

Wagner ține să izoleze, din obișnuintele epocii, din preocupările meschine ale vieții de toate zilele, ideea solemnă și festivă a reprezentării dramei muzicale. El pustiește, abstractizează teoretic și revoluționar totul în jurul teatrului său pentru a-l rupe de vremea sa.

Dar, mai tîrziu, cînd își tipărește textul *Tetralogiei*, prin circulația căruia caută să stringă adepți, gîndul reapare, mai puțin exploziv, mai împăcat cu realitățile, schițînd posibilitatea unor cicluri de spectacole în repetiții periodice. Dar, la simplitatea teatrului său, Wagner tot nu renunță : *«Mi-aș dori un teatru provizoriu, pe cît posibil de simplu, poate numai din lemn, și calculat, în interior, numai pentru necesități artistice»*. E visul de totdeauna a tuturor celor care au clădit un teatru de poezie adevărată. Șase zeci de ani mai tîrziu, în cadrul unui mare congres de teatru ținut la Roma, «Convegno Volta», participanții Europei întregi au fost de acord cu această pură și austeră idee wagneriană : teatrul simplu, neîncărcat, neaurit, pregătit pentru marile săvîrșiri interioare... Și Wagner se adresează la prieteni pentru realizarea scenei sale festive. Cel mai entuziast dintre toți e Ludovic al II-lea, regele Bavariei. Se croiește un proiect grandios, care avea să se înfăptuiască la München. Îmbătat de apropiata realizare,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Wagner uită pentru o clipă, în fața monumentalului și somptuosului proiect, gîndul său de puritate artistică. Dar cheltuielile necesitate și neîncrederea în compozitor provoacă un imens scandal, și ideea cade.

Retras la Triebschen, în vila singuratică dintre plopi, în fața Lucernei, Wagner reia, limpezind și întărind gîndul cel vechi. Pentru ca ideea să rămînă nepătată, nu trebuie să primească nimic din afară. Și aci se fixează asupra alegerii locului : Bayreuth. E un orășel, despre atmosfera neutră a căruia Wagner avea cunoștință. Și lucrul acesta îl mulțumea știind că va avea totul de construit, din temelii, după măsura visului său de totdeauna. E clipa în care i se fac neîncetate propuneri pentru alegerea localității. Stațiuni mondene și climaterice, bogate, vor să-i clădească teatrul în cuprinsul lor. Eroic și dîrz, Wagner refuză toate propunerile. Demersurile sale acum sînt grele și neîncetate. Se adresează parlamentului, cancelarului Bismarck. Poetul e lăsat la propriile sale mijloace. Asociațiile de subscriitori produc puțin. Totuși, în 1872, în ziua în care împlinea 59 de ani, Wagner izbutește să așeze piatra fundamentală a teatrului său. Și în clipa celor trei lovituri de ciocan, el rostește aceste cuvinte : «*Fii binecuvîntată piatră de temelie. Să stai vreme îndelungată și să ții cu putere*». Apoi, la opera de la Bayreuth a urmat un concert, la care s-a cîntat a noua simfonie a lui Beethoven. E bucata care l-a întovărășit pe Wagner în toate împrejurările mari ale vieții sale. Lupta continua însă să fie grea. Ajutoare veneau puține. Teatrul tot nu se clădea. A trebuit atunci ca intervenția regelui Ludovic al II-lea să fie hotărîtoare. El a dat un avans de 100.000 de taleri, și scena de la Bayreuth a răsărit.

Primul spectacol din *Tetralogie* a avut loc la 13 august 1876. Acesta e anul cel mare pentru Bayreuth. Pînă la 30 august, întreaga *Tetralogie* a fost reprezentată de trei ori.

Gîndul adînc și curat al înfăptuiri lui luci departe, ca o ultimă flacără înaltă, de romantism, ce bătea peste veac. Acestei lumini i-a dat inima sa Nietzsche, cu protestantismul lui sever ; i-a dat nădejdea entuziastă marele Baudelaire ; i-a dat înflăcărarea lui, Brahms și atîți alți artiști ai Europei întregi. Critica însă și presa, din prima zi, au tăgăduit. Realizarea a fost mai prejos de așteptări, la aceste prime reprezentații, iar atmosfera creată de public n-a depășit-o. Wagner, însuși, era dezgustat. Nietzsche însă, mai puțin om de acțiune decît amicul său, mai intransigent, văzînd numai o aproximativă realizare a visului de la Triebschen și, mai ales, văzînd, după cum spunea, pe Wagner prizonierul wagnerianului, a simțit prăbușindu-se întreaga lui încredere. Între Wagner și Nietzsche, în fața teatrului de la Bayreuth înfăptuit, e deosebirea dintre omul de teatru înnăscut, acordînd totuși visurile sale cu un anumit realism exigent, și intelectualul ce alungă tot ce nu se integrează sau micșorează viziunea sa.

Ceea ce exigențele reale, sub toate raporturile, au deviat, în înfăptuirea teatrală din vechiul gînd, vom nota în cîteva cuvinte.

Deși în tehnica scriitoricească a compoziției sale, după cum am mai spus-o, Wagner se apropie de un anumit clasicism, prin intermediul clasicismului francez mai ales, ca viziune scenică, însă, el e un artist de baroc. Aci stă, în primul rînd, motivul pentru care n-a ales forma tea-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trului grecesc pentru teatrul său, formă ce nu s-ar fi putut împăca, dealtfel, cu clima. I-a trebuit teatrul închis pentru aparatura scenică. Ca om de teatru cu o anumită viziune, şi care nu-şi neglijează publicul, el ştia prea bine că o asemenea aparatură complicată costă mult. Deci, o primă dependenţă de factorul financiar, cu care tocmai vroia s-o rupă. De aci o tehnicitate modestă, pentru un început ; de aci, neplăcuta întîmplare de la primele spectacole : Walhalla trebuia să apară în fund. Şi în locul ei, într-un gol întunecos, a apărut şeful maşinist, în cămaşă, dînd din mîini. Deci, în viitor, pe cît posibil, îngrijirea mijloacelor tehnice.

Ideea de bază era : spiritul să treacă înaintea materiei. Astăzi, unul dintre cele mai complicate teatre, este teatrul de la Bayreuth. Şi, în sfîrşit, în *Tetralogie* cel puţin, în cuprinsul creaţiei, s-a dezechilibrat egalitatea dintre poezie şi muzică. Prin introducerea diferitelor motive la orchestră, muzica preia rolul conducător.

Din melancolia tristelor întîmplări ale începutului, Wagner se refugiază iarăşi în creaţia sa. Şi în anii ce aveau să urmeze se zămisleşte *Parsifal*. Uvertura se cîntă în dimineaţa zilei de Crăciun 1878, la Wahnfried, locuinţa lui Wagner la Bayreuth, ca urare în cinstea doamnei Cosima. Decorurile sînt schiţate de un pictor rus Jonkowsky, pe care Wagner îl întîlnise la Napoli.

Parsifal se reprezintă la Bayreuth, în al doilea ciclu de la 1882, prima dată în ziua de 26 iulie. Pentru prima dată, Wagner se hotărăşte să acorde teatrului său regimul obişnuit întrucît priveşte participarea publicului, adică prin cumpărarea biletelor. Ce departe sîntem de gratuitatea viziunii de la Zürich şi chiar de confreriile wagneriene de subscriitori, selecţionate, fiind singurele îndreptăţite să se bucure de împărtăşirea dramei muzicale nou născute !

Pe scena de la Bayreuth, *Parsifal* mai joacă încă un rol hotărîtor. El creează adevăratul stil de interpretare al acestui teatru, sub conducerea personală a maestrului.

Problema aceasta nu-şi găsise încă dezlegarea, cu şase ani mai înainte, în cadrul ciclului inaugural al *Tetralogiei*.

Oricîte adaosuri sau corectări ar fi adus realizarea gîndului iniţial al lui Wagner despre teatru, aceasta nu însemnează că astăzi scena de la Bayreuth nu se deosebeşte, şi ca atmosferă şi ca execuţie, de toate celelalte.

Clădirea roşie şi sobră, de cărămidă aparentă, tristă şi mohorîtă pe dinăuntru, cu scăunelele ei de paie, şi uşile laterale dînd direct în prospeţimea pădurii, cu orchestra nevăzută şi somptuozitatea imensei sale scene atrage.

Duhul ei curat, neţinut poate chiar în extazul religios al perechii de vizionari Wagner—Nietzsche, într-o vreme ce nu îngăduia chiar limpezimile cele mai de sus, se simte permanent dînd puteri nouă marilor idealuri de artă [...]

Ceea ce a fost privit ca o simplă ciudăţenie genială de un veac cu mai puţine posibilităţi de înţelegere, capătă o substanţialitate şi o înălţare, care ar putea pune în milioane de suflete adevărata bucurie, din gîndul vechi nechinuit al lui Richard Wagner.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIDACTICA

G. CĂLINESCU: [Știință și spirit critic]*

Rubrica de față își propune să devină cu timpul un îndreptar prețios, atît în activitatea profesorului de literatură română, cît și a tineretului studios, liceal și universitar. Prin comentarii adecvate de estetică și metodologie literară, dar mai ales prin amănunțite analize de text, întreprinse dintr-un unghi de vedere modern, asupra operelor reprezentative ale literaturii noastre clasice și contemporane, prevăzute în actuala programă analitică de învățămînt, ea tinde să răspundă nu numai necesităților bibliografice pe care le ridică obligatoriile cursuri de perfecționare profesională, dar și pregătirii temeinice pentru obținerea gradelor științifice. Așteptăm sugestii din partea tuturor celor interesați de îmbunătățirea predării literaturii române în școală.

I. D-voastră care veniți de la liceu trebuie să știți că deosebirea între liceu și universitate este radicală. La liceu, în privința literaturii române, vi s-au dat un număr de cunoștințe elementare în chip dogmatic, fără a se admite discuție asupra lor. Acolo ați fost instruiți (căci la liceu se dă instrucție) că avem o literatură română, că scriitorii mai de seamă sunt Eminescu, Vlahuță etc., vi s-au oferit cîteva judecăți dinainte formulate, vi s-au dat în fine în legătură cu scriitorii cîteva date biografice.

La Universitate se face știință și, întrucît ne privește, se exercită spiritul critic. Fără îndoială prea puțini dintre d-voastră veți profesa mai tîrziu istoria literară, și tot atît de puțini vă veți face critici. În majoritate veți deveni profesori. Dar tocmai de aceea trebuie să asistați

---

* Împreună cu alte documente călinesciene mai de mult semnalate (vezi articolul nostru, *Documente G. Călinescu*, în *România literară*, an XIV, nr. 41, 8 oct. 1981, p. 8), în arhiva Institutului de istorie și teorie literară din București se păstrează și conceptul unei originale lecții de seminar, vădind preocupări didactice și tendințe pedagogice revelatoare pentru aprecierea vocației de dascăl a ilustrului istoric literar.

Textul manuscrisului, împărțit în trei capitole (dintre care numai ultimul are și titlu: *Fond și formă*), totalizează zece file (scrise cu cerneală verde), cu foarte puține corecturi, reprezentînd, probabil, ultima redactare a subiectului ce urma să fie prezentat oral.

Conferențiar de estetică și critică literară la Universitatea din Iași, și profesor titular de istoria literaturii române moderne la Universitatea din București, unde își inaugura cursurile, doctoral „cu prelegeri de înaltă ținută științifică și de larg ecou public, G. Călinescu se adresa, după cum se vede, în cu totul alți termeni studenților întîiului an de facultate, ținîndu-le *autentice* lecții de seminar, fără teorii savante sau digresiuni erudite, ci, pe măsura înțelegerii lor, cu explicații amănunțite (mereu exemplificate) și cu aplicații pe texte clasice.

Georgeta STOIA-MĂNESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însăvă cîţiva ani de zile la descoperirea adevărului şi la formularea judecăţilor, pentru ca mai tîrziu ca profesori să puteţi ţine manualele şcolare în pasul progresului gustului şi al ştiinţei şi să vă feriţi de îngustimile profesorale.

Iată o primă problemă cu aspect universitar, pe care aveţi dreptul şi chiar datoria a o pune aici, dar care nu vi-ar fi fost îngăduită la liceu : e bun manualul şcolar ? În linii generale, în măsura în care v-a orientat, fără erori paradoxale, arătîndu-vă la timp drumul cel adevărat, el a fost util. Acum după ce însă aveţi o informaţie sumară, trebuie să vă întrebaţi asupra valorii lui absolute. De pildă, manualul înfăţişează pe Al. Vlahuţă ca un poet însemnat, pus îndată după Eminescu. Nici T. Maiorescu, nici E. Lovinescu, nici un critic de oarecare reputaţie nu dă mare însemnătate acestui autor. Dimpotrivă, se fac ediţii ale operei lui Al. Macedonski, se constată stima cea mare pe care atîţi poeţi valoroşi, care l-au cunoscut au pentru acest poet. Însă manualul nu-l cuprinde. De data aceasta constatăm că T. Maiorescu a tăcut cu desăvîrşire în privinţa lui Macedonski, însă intenţionat, spre a insinua lipsa de preţuire. Cum se explică aceste fenomene ?

Manualul şcolar este întocmit după un program analitic, redactat la rîndu-i de persoane oneste, dar care nu s-au întîmplat niciodată a fi cele mai pricepute în materie literară. Pe de altă parte, autorul manualului, profesor secundar, desigur bine intenţionat, adaugă unghiul său de vedere. Autorii acestor manuale nu sunt oameni cu o mare experienţă literară şi nici Maiorescu, nici Lovinescu ori Ibrăileanu nu au compilat manuale. Ei fac o muncă folositoare, cu efecte, în sfera liceului, dar din punct de vedere universitar părerea lor este discutabilă şi noi avem datoria de a o discuta.

Însă am pomenit de critici. Cineva ar putea să înţeleagă cum că profesorul autor de manual este cenzurabil, însă un critic renumit nu, că adică părerile criticilor sunt infailibile. Ei bine, Maiorescu nu preţuia pe Macedonski deloc. Avea deprtate ori nu ? Înţelegerea tot mai largă şi motivată ce se arată azi de către oameni fini, înrîurirea rodnică a poeziei macedonskiene, dovedeşte că Macedonski era un poet valoros. Aşadar tăcerea lui Maiorescu e criticabilă.

Cum se explică această atitudine ostilă a lui Maiorescu ? Înlăturăm ideea unei vrăşmăşii personale. Maiorescu nu era receptiv la un anume fel de poezie ; asta e totul. Vasăzică şi părerea criticului celui mai fin trebuie examinată de generaţiile următoare fără false idolatrii.

Am obiectat manualului şcolar prezenţa ori absenţa unor autori. Însă putem pune şi altă întrebare. Ştirile materiale ce ni se dau sunt ele exacte, întregi ? Trebuie oare să primim fără control data de naştere a lui Creangă, pe care ne-o dă manualul ? Iată că istoricii literari nu sunt încă dumiriţi cînd s-a născut povestitorul şi n-au nici un document decisiv. Despre Odobescu manualul spune doar că a murit şi se zicea odată, de o crudă boală. Noi aflăm însă că Odobescu s-a sinucis cu stupefiante pentru o femeie care nu era soţia lui. Lucrul are interesul său. Vasăzică, aci la Universitate noi avem obligaţia de a fi informaţi, de a şti tot ce se poate şti. Dar asta nu e bine zis. Căci şi cel mai bine informat, nu are toate cunoştinţele posibile. Oricînd poate ieşi la iveală un document despre Eminescu care să completeze ori să modifice unele ştiri.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Noi n-avem numai datoria de a înregistra ceea ce se iveşte, ci şi de a ieşi în calea documentelor, a le dibui pe unde bănuim că se pot afla. Mişcarea aceasta de căutare a adevărului nu încetează niciodată, căci dacă investigaţia în jurul cutărui scriitor mai vechi poate fi relativ închisă, a murit, însă un scriitor de seamă contemporan a cărui pagină biografică este încă albă *[sic !]*

Din ce-am spus pînă acum reies două lucruri :

1) că Universitatea aduce pe tineri să lucreze şi să asiste la lucrarea de descoperire a adevărului, în cazul nostru ştiri biografice, istorico-literare etc., aceasta fiind laturea propriu-zis ştiinţifică, materială.

2) că ea îi invită să discute şi să asiste la discutarea valorii scriitorilor şi chiar asupra opiniilor critice.

Cu privire la cel de al doilea punct sunt necesare lămuriri. Pe mulţi îi poate atrage ideea de a lua parte la desbateri în mod liber. Aci însă nu ne gîndim la discuţii spectaculoase, în contradictoriu, ci la procesul uneori meticulos, urmat în bibliotecă, şi care se chiamă *critică*.

Ce este critica ? Este emiterea unei judecăţi de valoare asupra unei opere de artă în baza unui criteriu, adică al unui unghi de vedere. Critica e (definiţie provizorie) o afirmaţie ori o negaţie motivată.

Atunci se pune îndată întrebarea : care este criteriul cel bun ? Unii fac critică, zic ei, ştiinţifică, alţii impresionistă, alţii filologică, etc. Veţi vedea că eu voi ironiza metoda unora, în vreme ce alţii o vor persifla pe a mea. Nu există pînă acum vreun temei de a decide că o metodă este absolut fără rezultate, iar alta infailibilă. Unul foloseşte o metodă, altul pe *toate* împreunate, metoda e strîns legată de personalitatea criticului.

Deci, notaţi acest lucru că criticul nu e un simplu spectator obiectiv, el e mai mult sau mai puţin artist, deci e personal, are un timbru propriu şi metoda e un exponent al persoanei. Un critic prin urmare interesează nu numai prin nuda judecată ci şi prin farmecul intelecţiunei lui critice. Observaţia se aplică oricînd şi oriunde se emite o judecată, chiar deci şi la Universitate.

Există deci o disciplină care se întreabă asupra normelor de urmat în formularea unei judecăţi de valoare, însă pînă acum nu a spus nimic acceptabil ca un adevăr. Estetica în orice caz ajută minţilor să întrevadă complexitatea problemelor. Tînărul trebuie să se ferească deci să îmbrăţişeze o opinie a esteticianului drept o propoziţie ştiinţifică. Fiecare estetician are, dealtfel, estetica lui. Estetica n-a depăşit marginile unei filosofii, ale unei problematice. Un punct însă asupra căruia toţi sunt de acord este că pentru a emite judecăţi critice este nevoie a avea gust.

Ce este însă gustul ? În mod frecvent se petrece acest fenomen : profesorul citeşte o strofă care lui i se pare adîncă şi frumoasă şi studenţii rîd ca de ceva rizibil. Sau invers, profesorul neagă valoarea unor versuri foarte citate în manual, iar studenţii fac o figură incredulă. Toţi cred în gustul lor şi mai mult încă îşi închipuie că în privinţa asta nu e admisibil ascendentul altuia. Lumea în general are acest sentiment, greşit, că a avea gust înseamnă a avea dreptul de a declara că ceva place sau nu place. Gustul e dar pentru cei mai mulţi, bunul plac subiectiv. Însă *gustul* ca instrument de recepţie critică e o reacţie obiectivă. Nu toată lumea are gust, după cum nu absolut toată lumea are vedere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Funcţia gustului este de a da o judecată cît mai aproape de aceea pe care o va confirma istoria literară. Puţini sunt aceia care, practic, pot face aceasta. În materie de muzică cei mai mulţi preferă *Steluţa* unei sonate de Beethoven. Acesta nu-i un motiv de a ne schimba părerea despre Beethoven. Sunt destui aceia care declară onest că nu se pricep la muzică. Evident trebuie o educaţie deosebită a urechii şi a sufletului pentru ca din complicaţia orchestraţiei pe baza unei teme să surprinzi o emoţie organizată. În literatură, din cauza răspîndirii ştiinţei de carte, individul profan e mai recalcitrant şi-şi apără cu tărie opinia lui. Prin urmare aci, la Universitate, avem şi această misiune de a desăvîrşi educaţia artistică. După ce studentul s-a convins pe cale speculativă că plăcerea lui nu-i gustul care formulează judecăţi obiective, se cade să-l punem în prezenţa cui are gust şi a-l face să participe la motivările aceluia. Subliniăm că gustul nu funcţionează niciodată ca o simplă afirmaţie ori negaţie *(da, nu)* ci e însoţit de motivări, adică de explicări ale operei, de analize. Cu cît exegeza operei este mai subtilă şi mai vastă cu atît se vădeşte mai mult prezenţa gustului care astfel devine credibil.

Teoretic, eu ar trebui să reprezint aci gustul cel mai evoluat. Fără îndoială nu vorbesc de persoana mea empirică, ci de ideea pe care o reprezint. Dacă aş admite că eu aci nu înfăţişez o experienţă artistică mai bogată decît a d-voastră, atunci tot acest seminar stă pe un non-sens. Deci admiţînd, teoretic, că eu am «gust», adică acea facultate de a da judecăţi de valoare universale, se pune întrebarea de ce d-voastră aţi fi obligaţi a crede mai degrabă în gustul meu decît în al d-voastră ? Raţiunea ar fi aceasta. Persoane contemporane, reputate a avea gust, intrate în istoria literaturii, recunosc, cu rezervele cuvenite, că am facultatea de a percepe esteticul. (Repet, e vorba de persoana mea simbolică, nu de mine personal). Afară de această recunoaştere dovedesc, practic, în faţa d-voastră că pot motiva mai întins şi mai complex impresiile. Experienţa mea literară e mai veche. Cunoştinţele mele sunt de asemenea, dacă nu excepţionale, oricum mai bogate decît ale d-voastră. Prin urmare e cazul de a admite, principial, că între judecata d-voastră şi cea a mea, judecata mea este cea mai *probabilă*. Zic probabilă, căci este în orice caz discutabilă, putînd fi ori infirmată, ori lărgită.

Educarea d-voastră se va face luînd ca punct de plecare opinia mea probabilă, cu încercare din partea d-voastră de a o discuta motivat, informat şi complex.

Însă pentru asta trebuie să scadă treptat diferenţa de nivel cultural care este între noi. Noi trebuie a ajunge a nu ne deosebi deloc din punctul de vedere al informaţiei. Şi cunoscătorul care ascultă cunoaşte opera lui Beethoven şi uneori ca executant şi fireşte şi orchestranţii. Diferenţa stă doar în intensitate şi expresie. Urmează dar să ştiţi ce trebuie citit pe aceleaşi drumuri urmate de mine sau de alţi oameni cu experienţă. Pe de o parte trebuie să încetaţi a mai citi unele lucruri (căci) e inadmisibil ca Enescu să cînte şi Beethoven şi bucăţi lăutăreşti), apoi trebuie să citiţi monumentele literaturii noastre şi ale literaturii universale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

II. Ceea ce distinge pe omul de gust care pricepe critic o operă de artă de simplul opinant întîmplător este limbajul. Criticul are un limbaj tehnic prin care stabilește mai repede relații de la speță la gen (baroc, romantic, pastoral, picaresc, prerafaelit, botticellian, caragialian etc.) și inventează cuvinte care exprimă mai analitic structura operei sau nuanța satisfacției estetice. Asta nu înseamnă, cum și-ar închipui unii, că criticul are o vorbire prețioasă, plină de radicale prețioase și să e deajuns a născoci o vorbă spre a spune ceva. În general criticul fuge de cuvintele vechi tocite, lipsite de expresivitate : poetic, remarcabil, frumos, etc.

A reda. Unul din cuvintele care se folosec des în lumea semidoctă este *a reda.* Coșbuc, se zice, *redă* țăranul ardelean așa cum este el, Alecsandri *redă* în pasteluri natura românească, Creangă *redă* țăranului moldovean, copilăria și vorbirea moldovenească.

Semidoctismul expresiei se poate dovedi și prin aceea că nici un spirit distins (Maiorescu, Ibrăileanu, Lovinescu, etc.) și nici un scriitor de seamă (Caragiale, Sadoveanu, etc.) nu admit în vocabularul lor acest verb.

Apoi el e evident prin prea marea folosire ce se dă cuvîntului, care provine din franțuzescul *rendre.* În limba franceză *rendre* înseamnă «a transpune», de pildă a traduce un text. Atunci «a reda bine» vrea să zică a transporta esențialul din original în translație. Cuvîntul are o aplicare mai largă oriunde e vorba de a reproduce un model. Pictorul bunăoară ține «să redea», „rendre", asemănarea modelului pictat. Cuvîntul a căpătat folosire mai accentuată acolo unde se vorbea mai des de «imitație».

În limba română însă lumea incultă folosește verbul *a reda* într-un mod prea vag. Ce înseamnă aceea că G. Coșbuc redă țăranul ardelean ? Un poet liric nu face etnografie și în Coșbuc nu se vede nici o intenție de a zugrăvi țărani. Cel mult se poate spune că viața lirică a lui Coșbuc nu depășește pe aceea a țăranului ardelean mijlociu. Ce înseamnă iarăși : Creangă redă graiul moldovenesc ? Creangă «nu redă» ci «vorbește» moldovenește. În cazul *Pastelurilor* s-ar putea obiecta că Alecsandri concurînd pictura urmărește să zugrăvească peisajul român. Însă cum poezia nu urmărește, chiar și prin descripție, asemănarea ci deșteptarea de emoții prin interpretarea peisajului, cuvîntul «a reda» nu are nici un rost. *Pastelurile* nu sunt un document ci niște viziuni semnificative. Prin urmare Alecsandri nu «redă» ci «dă» pur și simplu.

Chiar limitînd folosirea verbului «a reda» acolo unde se pune chestiunea unei imitări a realului, cuvîntul nu-i bun fiindcă produce confuzii. Multă vreme, pornindu-se de la *Poetica* lui Aristot, unde se zice că poezia este *mimesis*, s-a înțeles greșit că arta reproduce realul. Însă Aristot însuși înțelege prin imitație nu numai ceea ce este ci și ceea ce ar trebui să fie, admițînd centaurul și pînă și eroarea de a face o cerboaică cu coarne (deși femeia cerbului n-are coarne). El înțelege prin imitație capacitatea omului de a născoci cu fantasia lumi posibile, de a răspunde naturii cu ficțiunea. Imitația e arta de a face verisimil. Azi noi suntem înțeleși că poetul, romancierul creează, fie în formă mai vizionară, fie în aspecte mai apropiate de lumea reală.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Foarte mulţi dintre d-voastră înriuriţi de un manual şcolar zic «Creangă redă ţăranul aşa cum este el». Iată o propoziţie care are aerul de a spune ceva şi nu spune nimic. Căci spre a estima capacitatea de «redare» ar trebui să ştim cum este obiectul. Ei bine, întrebarea ce se poate ridica este : cum este ţăranul ? Atunci se va vedea că noi nu ştim cum este realitatea, că realitatea însăşi trebuie definită. Critica ar degenera în chipul acesta într-o expertiză.

În concluzie : verbul *a reda* trebuie înlăturat cu desăvîrşire din limbajul critic.

Bovarism. Cuvîntul *bovarism* ce se întrebuinţează frecvent în critică de la o vreme, aplicat mai ales scriitorului văzut biografic, şi cu înţelesul că-şi proiectează în operă imaginea ce şi-o face despre sine, vine dintr-o carte a lui Jules de Gaultier, *Le bovarysme* (nouvelle édition. Paris, Mercure de France, 1921). Acesta, pornind de la eroina cunoscutului roman al lui Flaubert, defineşte bovarismul aşa : «*Cette faculté est le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est*». În sensul acesta şi Don Quijote este un bovaric, fiindcă şi el se iluzionează asupra persoanei sale. Bovarismul este, cum recunoaşte şi de Gaultier, o speţă de idealism, acceptarea idealului ca real.

III. *Fond şi formă.* Şcoala foloseşte în mod curent distingerea la o operă a fondului de formă. Acest unghi de vedere dualist a înflorit prin şcoala hegeliană. Termenii nu pot fi înlăturaţi, căci sunt utili şi în natura lucrurilor, dar fiindcă se fac mari erori la analiză pe baza lor, trebuie să ne lămurim asupra marginii lor. În discuţiile noastre noi vom da termenilor o altă aplicare. Fiecare e dator a medita asupra problemei şi cînd se foloseşte de această terminologie să ştie hotărît ce accepţie îi dă.

În mod curent şcoala înţelege prin *fond* grupul de idei şi sentimente şi uneori modelul de la care se presupune a fi pornit artistul, iar prin *formă* — aspectul sensibil (sunet, materie, cuvînt). Analiza are tendinţa de a atribui fiecărui factor o valoare estetică separată, admiţîndu-se că *fondul* poate fi artistic, iar *forma* nu şi invers. Astfel se vorbeşte despre înălţimea ideilor, despre noblеţea sentimentelor, despre puritatea limbii, despre frumosul grai moldovenesc. Mentalitatea şcoalei, este că dacă o înaltă idee filosofică se exprimă într-o frumoasă limbă română, rezultatul trebuie să fie o frumoasă poezie. În realitate nu se-ntîmplă acest lucru.

Este un lucru cu desăvîrşire admis azi, şi care nu mai suferă discuţie, că nu se poate vorbi de frumuseţe decît cînd a apărut opera de artă. Nu există idei frumoase şi forme frumoase, ci numai opere frumoase. A considera limba, esteticeşte, e un non-sens. Efectul artistic rezultă din sinteză. Bunăoară, cuvintele *pomadă, găgăuţă* sunt ele artistice ? Cei mai mulţi spun că nu. Iată-le însă în funcţia poetică, la Eminescu :

— «*Ne-aţi venit apoi, drept minte o sticluţă de pomadă*»...
— «*Încît fonfii şi flecarii, găgăuţii şi guşaţii*»...

Revenind la cei doi termeni, este riscant a întemeia analiza pe prejudecata că *fondul* este ideal şi *forma* sensibilă. Să luăm o frază muzicală. Care e fondul ei ? Unul va spune că «destinul» sau campania în Rusia «din 1812». Astea sunt însă simple etichete, idei călăuzi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toare. Fondul, fraza, este complexul de sunete însuși. Avem înainte un bust de marmură. Cineva are să spună că *fondul* este persoana reprezentată, că deci sculptorul «a redat» figura cuiva. Asemănarea poate trezi mulțumiri de alt ordin persoanelor interesate, ea nu e un factor important, intîi fiindcă un bust bun nu seamănă de multe ori cu modelul, apoi fiindcă modelul însuși ne e necunoscut. A arăta statuia lui Cezar și a explica : *fondul* este Cezar și *forma* e piatra, e o absurditate. Nimeni nu știe cum a fost Cezar. Se mai poate spune : bustul reprezintă «un cap de bărbat». Dar dacă analiza decurge prin raportarea continuă la ideea anatomică a capului de bărbat, cădem în eroare și mulți alunecă pe această pantă. Dimensiunile, proporțiile capului nu sunt ale unui om real, ochii n-au pupile, liniile sunt stilizate și șterse, părul arbitrar. Capul în general pare al unei ființe chimerice, asemănătoare vag cu pămîntescul om. Și totuși, bustul e bun. Să se mai noteze că sculptorul, care se pretinde a imita, nu imită pielea și tot farmecul piesei stă în superficia poroasă și cioplită a materialului. E un om, însă cu porificație minerală Prin urmare fondul sculpturei îl formează obiectul sensibil în totalitatea lui, reprezentînd un binom fictiv, ireal Atunci care e *forma* ? Considerăm formal o operă de artă ori de cîte ori o receptăm desfăcută, parțial. Astfel, abstrăgînd de la impresia totală, constatăm că muzicantul adoptă gama minoră, că alege un tempo : adagio, că uzează de acorduri disarmonice, că preferă o anume instrumentație. În sculptură examinînd în detalii bustul constatăm : alegerea unei marmuri, anume procedeu sintetic de a trata organele, o umflare a suprafețelor etc.

Fiind vorba de *Ion* al lui Rebreanu mai toți spun : Rebreanu «redă» țăranul ardelean. Deci acesta ar fi *fondul*. Însă unii nu recunosc în Ion pe țăranul de dincolo și protestează. Și dealtfel și de ar fi existat o asemenea intenție, lucrul e fără interes, fiindcă în roman nu apare țăranul ardelean, ci un țăran unic, de negăsit în afară de sfera ficțiunii. Nimeni nu simte nevoia să caute modelul, încît comparația cu un fond exterior e fără rost. În *Ion* facem cunoștință cu o anume lume, cu Ion, cu nevasta lui, cu socrii lui, cu familia Herdelea, care toți par organici și deci vii. Această lume fictivă e *fondul* romanului. *Forma* rezultă din examenul prin dezarticulare. Atunci putem observa că Rebreanu scrie fără culoare, că introduce acțiunea alternativ și pe sectoare, că intervine, abia băgat în seamă, cu idei sociale, că tonul general al romanului e festiv ca într-o epopee, etc.

A considera *fondul* înseamnă dar a face descripția operei care are o lume a ei proprie ; a studia *forma* este a urmări mîna artistului.

Cu toate astea este la Eminescu, la V. Hugo filosofie. Aceasta însă, în măsura în care nu e absorbită de opera de artă, sau în măsura în care o disociem prin abstracție, aparține biograficului. Astfel, Rodin, care e un Michelangelo modern, cu preferință spre dinamic și grațios, sculptează figuri muncite de viața interioară aproape bestializate *(Gînditorul, Balzac, Cetățenii din Calais)*. El e un hugolian înscriind monstruos desfacerea gîndului din materie. În sensul acesta putem vorbi de o concepție de viață a lui Rodin, de un Weltanschaung și asta poate sluji ca idee călăuzitoare. Însă fondul fiecărei opere în parte nu e o filosofie.

Aplicații : *Mortua est, [text neterminat]*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IPOTEZE

O EROARE ARGHEZIANĂ SAU O SIMPLĂ GREȘEALĂ DE TIPAR?

Sînt cîțiva ani de cînd versul arghezian *În seara răzvrătită care vine* — pe care toată lumea îl citește conform textului atît de celebru al poeziei *Testament* — m-am deprins să-l interpretez cu o mică modificare, permițîndu-mi înlocuirea cuvîntului *seară* cu un altul, *scară*, mult mai prozaic, este adevărat, dar cît de «potrivit» cu celelalte «cuvinte potrivite» ale strofei: «suite de bătrînii mei...», și care ... «să o *urci* te-așteaptă», cartea mea-i ... «*o treaptă*».

După cum se vede, în aceeași strofă, apar trei cuvinte, un verb *(urci)*, un participiu *(suite)* și un substantiv *(treaptă)*, care trimit, toate, la lecțiunea adoptată de mine și nu la aceea impusă de textul tipărit al poemului.

Care a fost cuvîntul ivit inițial din pana marelui poet; s-a strecurat cumva, aici, e eroare; cum a fost ea posibilă atunci și cum s-a putut permanentiza, prin intermediul a zeci de ediții succesive; care ar trebui să fie forma corectă a acestui vers? Iată probleme pe care, acum, cînd opera lui Tudor Arghezi a intrat definitiv în patrimoniul culturii românești, este de datoria noastră să le punem, chiar cu riscul de a înfrunta grelele blesteme rostite împotriva acelora care îndrăznesc «a umbla prin oseminte».

Care a fost cuvîntul inițial scris de Arghezi? În lipsa bruioanelor, pe care poetul le distrugea sistematic, după mărturia lui Șerban Cioculescu, vom încerca noi să reconstituim în proză ideea poemului. Ea trebuie să fi arătat în felul următor: *Fiule, la moartea mea nu vei avea de la mine prea mult, nu vei avea decît o carte, semnată de mine. Dar bagă bine de seamă, cartea aceasta, e mea, nu e o carte oarecare; ea este o carte fundamentală, o adevărată* TREAPTĂ *în* SCARĂ. Este evident că s-a gîndit la SCARĂ și nu la SEARĂ, căci «treapta» nu poate face parte decît din obiectul desemnat de cel dintîi dintre cuvinte și niciodată din obiectul desemnat de al doilea.

Prima transpunere în versuri trebuie să fi fost foarte apropiată de redactarea inițială: / 1 Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte, / 2 Decît un nume adunat pe-o carte, / 3 Cartea mea-i fiule, o TREAPTĂ / 4 ÎN SCARA... care vine / 5 De la străbunii mei pînă la tine / 6 Și care ... să o urci te-așteaptă. /

Realizată cu o mare economie de mijloace, această versiune era deosebit de concisă. Existau însă, cîteva amănunte care-l nemulțumeau. Poetul a încercat să le elimine, recurgînd la remediile sale obișnuite: dislocările sintactice. Așa, de exemplu, pentru a evita repetarea cuvîntului «carte», versul notat mai sus cu numărul 3 este mutat la sfîrșitul frazei. Prin mutarea celui mai important vers în final, strofa întreagă capătă o strălucire deosebită. Mai mult decît atît, plasat acolo, el asigură o legătură normală de idei cu versul următor: «*Așează-o cu credință căpătîi*». Și, totuși, operația nu se efectuează fără un mic inconvenient: fragmentarea sintagmei *o treaptă în scară*, prin azvîrlirea determinatului la sfîrșitul strofei, în timp ce determinantul rămîne chiar la începutul ei: ÎN SCARA... care vine / De la străbunii mei pînă la tine / Și care... să o urci te-așteaptă / Cartea mea-i, fiule o TREAPTĂ.

Dar astfel de situații sînt frecvente în poezia lui Tudor Arghezi. Poetul nu le ocolește, dimpotrivă. Nu s-a afirmat, oare, pe bună dreptate că ele dau un farmec deosebit poeziei argheziene? Ca și cum cele două elemente constitutive ale sintagmei nu erau destul de departe unul de altul, poetul se grăbește, parcă, să adauge, între versurile 5 și 6, două versuri noi, care le distanțează și mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mult. Şi de data aceasta este vorba de un efect secundar, rezultat din încercarea poetului de a rezolva un alt aspect ce-l nemulţumise. Este vorba de pronumele *care* şi de apariţia lui repetată la un interval foarte scurt, în versurile *3* şi *5*. Căci Arghezi, despre care se spune că iubea toate cuvintele limbii româneşti, avea totuşi o antipatie : pronumele relativ *care*. Şi aici stă mărturie un lung articol, scris probabil într-un moment de mînie, adevărat pamflet al poetului împotriva urîţeniei acestui pronume, de a cărui prezenţă nu ne putem totuşi lipsi.

În cazul de faţă, Arghezi nu poate să se dispenseze de cei doi *care*, pentru că de fapt nici nu doreşte să renunţe la cele două propoziţii atributive. Ca atare nu exista decît o soluţie : intercalarea unor versuri care să atenueze efectul urît produs de repetarea pronumelui relativ. Să mai observăm, chiar la începutul strofei, întîlnirea neplăcută, s-ar putea spune aproape o cacofonie, dintre sunetele substantivului *scară* şi acelea ale «antipaticului» *care*. Pentru înlăturarea ei, existau două posibilităţi : 1) Inserarea unui epitet între cele două cuvinte ; 2) Înlocuirea cuvîntului *scară*. Aşa cum era de aşteptat, Tudor Arghezi a optat pentru prima soluţie, intercalînd epitetul *răzvrătită*. N-ar fi exclus însă, să se fi gîndit şi la soluţia a doua, de vreme ce a lăsat cu atîta uşurinţă înlocuirea cuvîntului SCARA pe seama întîmplării. Rolul întîmplării l-a jucat, credem noi, în cazul de faţă, tipograful. Mai dificil este să explicăm cum s-a impus cuvîntul SEARA încă din 1927, data apariţiei *Cuvintelor potrivite*, şi cum s-a menţinut pînă astăzi, prin preluarea lui în fiecare dintre cele şapte ediţii definitive de *Versuri*. A fost el acceptat de Tudor Arghezi sau substituirea lui n-a fost nici măcar remarcată ?

Fără îndoială că ipoteza a doua pare mult mai plauzibilă. Nimic mai uşor de explicat decît o scăpare din vedere ! Iar în cazul de faţă avem suficiente motive să credem că, în adevăr, faptul a fost foarte posibil. Se ştie din mărturiile lui Şerban Cioculescu, că marele poet neglija să ceară înapoierea manuscriselor sale de la redacţii sau edituri. «Corectura» o făcea Arghezi, de cele mai multe ori apelînd la memorie. Să nu ne surprindă aşadar strecurarea unor greşeli de tipar în textele argheziene. Faptul a fost semnalat de G. Pienescu în excelenta sa postfaţă la ediţia de *Versuri* Tudor Arghezi, apărută în 1980, la Editura Cartea Românească.

Într-o zi a anului 1966, G. Pienescu privind încă o dată autograful facsimilat al unei poezii semnată de Tudor Arghezi, reprodus în *Istoria literaturii române...* a lui G. Călinescu la p. 733, remarcă o deosebire faţă de textul cunoscut din ediţii. Versul : *Dar bucurii, tînjire şi suspine* din facsimil (de fapt reproducerea unui poem trimis de poet lui G. Călinescu, în 1927, pentru revista *Sinteza*) a devenit în volum : *Dar bucurii tînjite şi suspine*, cu schimbarea substantivului în adjectiv şi eliminarea virgulei ! «Întrebîndu-l pe Tudor Arghezi care este forma corectă, el mi-a confirmat corectitudinea formei din facsimil.»

Între cazul expus mai sus şi acela pe care îl prezentăm noi există multe puncte comune : în ambele cazuri este vorba de paronime : *tînjire* şi *tînjite* la G. Pienescu ; *seară* şi *scară* la noi. Există, apoi, o eroare care constă în substituirea unei litere : *t* în loc de *r* (la G. Pienescu) ; *e* în loc de *c* (la noi). Eroarea se menţine, în ambele cazuri, în toate cele şase ediţii definitive.

După enumerarea aspectelor similare, să consemnăm şi două deosebiri, care pun exemplul de mai sus într-o situaţie extrem de favorizată faţă de exemplul nostru : prezenţa unui document : autograful facsimilat ; validarea apoi de către poet a textului facsimilat, în defavoarea celui din ediţiile definitive.

Este evident că nu putem aduce, în sprijinul demonstraţiei noastre, dovezi atît de concrete. În schimb, ne vom baza pe o analiză minuţioasă a textului. Avem în vedere doar o strofă de şase versuri a poetului, din care, astăzi, cuvîntul SCARA lipseşte. Iniţial, el a existat, probabil. Arghezi a construit, pe baza lui, un întreg complex metaforic, l-a folosit din plin, recurgînd nu numai la unul, ci la *trei* dintre numeroasele sale semnificaţii.

Primul sens în care este folosit cuvîntul *scară* este cel propriu. În poem nu se acordă acestui sens decît o atenţie foarte scăzută. S-a considerat, că obiectul fiind prea cunoscut, descrierea ar fi fost de prisos. Din elementele de descriere ale obiectului, Arghezi a reţinut, totuşi, unul singur : *treaptă*. Dar şi acesta este folosit ca termen de comparaţie : *Cartea mea e ca o treaptă*. Prin eliminarea elementului comparativ *ca*, se obţine o metaforă : *Cartea mea-i ... o treaptă*, pe care o vom numi *metaforă de bază*.

Poetul acordă o importanţă mult mai mare unui alt sens, aproape necunoscut, al cuvîntului SCARA. Acesta nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este înregistrat în dicționare. Am putea presupune că el aparține domeniului imaginar al poetului. Sensul a fost născocit în întregime de poet sau, mai degrabă, reconstituit de el pe baza unor picturi murale, care i-au reținut atenția în cîteva dintre bisericile noastre vechi. Este vorba despre o uriașă scară de lemn. Fiecare dintre treptele acestei scări simbolizează cîte o generație umană, totalitatea lor, adică *scara* în întregul ei, simbolizînd scurgerea generațiilor. Spre a o distinge de scările celelalte o vom denumi *scara vîrstelor*.

Pentru a arăta că intuiția noastră se bazează pe un procedeu destul de întîlnit în poezia lui Tudor Arghezi, vom aminti că poetul a mai imaginat, cu alte ocazii, și alte tipuri de «scări». Menționăm aici doar două dintre ele. Prima este destul de asemănătoare cu aceea denumită de noi *scara vîrstelor* și apare într-un *Psalm (Vecinul meu a strîns cu nendurare)*: *Pereții-i veacul pătrat, / Și treapta e veacul în lat, Și scara e toată vecia*. Cealaltă apare în *Cîntec mut*, din volumul *Flori de mucigai*. Ea are un caracter celest, cu totul diferit de celelalte «scări»: *Scara din cereasca-mpărăție / Scobora în infirmerie. / Pe trepte de cleștar, / Peste patul lui de tîlhar*.

În *Testament* «scara vîrstelor» se bucură de o descriere amplă. Obiectul însuși este definit, chiar în text, foarte clar: *Scara... care vine de la străbunii mei pînă la tine*. Pentru a întregi imaginea, Arghezi a folosit un material bogat ce reclamă, printr-un semantism adecvat, prezența cuvîntului *scară* și nu aceea a cuvîntului *seară*.

În descrierea *scării vîrstelor*, poetul nu se oprește la elementele materiale. Dar obiectul ne este înfățișat cît se poate de clar, s-ar putea spune în mod insistent, atît prin așezarea pe scară a acelora ce reprezintă generațiile, cît și prin relația, ascendentă sau descendentă, care le leagă. Ea este pusă în lumină de o dublă opoziție nominală. Cea dintîi formată din două substantive, stabilește o relație de familie: *străbuni* («străbunii mei») față de *fiu*. Ea este întărită de o altă opoziție, de data aceasta de adjective, care reliefează opoziția de vîrstă dintre reprezentanții celor două generații: *bătrînii* («bătrînii mei»), față de *tînăr* («și care, tînăr...»).

Cele două opoziții nominale sînt întărite printr-o dublă opoziție verbală. Prima este determinată de cele două funcții pe care le poate avea cuvîntul *scară* în propoziție: ca *subiect* sau ca *obiect*. Fiecare dintre cele două funcții este ilustrată de către două propoziții complementare. Ca *subiect*: *scara vine de la străbunii mei pînă la tine*, căreia i se opune propoziția: (scara care) *așteaptă să fie urcată* de către fiu. Ca *obiect*: (scara a fost) *suită de către străbuni*, căreia i se opune propoziția: *să fie urcată* (de către tînăr).

Fiecare dintre cele două perechi ale opoziției este dublată, la rîndul ei, fie de o opoziție de perspectivă, fie de o opoziție temporală. Ea este descendentă în cazul străbunilor care, așezați pe treapta cea mai înaltă, privesc de sus în jos către fiu. În consecință, scara *vine* (folosit figurat pentru *coboară*) de la străbunii mei pînă la tine (folosit ca substitut pentru *fiu*). Perspectiva este ascendentă în cazul fiului, care, așezat pe ultima treaptă, privește de jos în sus către străbuni. În consecință, scara *așteaptă* să fie urcată.

Opoziția temporală este marcată de participiul *suite* față de subjonctivul *să le urci*. Participiul ne arată că, în momentul în care este prezentată scara, străbunii au efectuat ascensiunea și se află în partea ei superioară, în timp ce verbul folosit la subjonctiv arată că fiul n-a început-o: *care să le urci te așteptă*.

Introducînd în analiză cele patru criterii: relație de familie, relație de vîrstă, criteriul perspectivei și acel temporal, am obținut opoziții foarte clare 1, *bătrînii — tînăr*; 2. *suite — să le urci*; 3, *străbunii — fiule*; 4, *vine — așteaptă*. Ele atestă, într-un mod cît se poate de evident, prezența în text a cuvîntului SCARA, astfel că se impune adăugarea celei de a cincea opoziții: 5, *scară — treaptă*.

Ca o curiozitate trebuie notat faptul că în text, opozițiile sînt dispuse în mod concentric. Termenii primei opoziții, cei mai apropiați între ei, *bătrînii* și *tînăr*, sînt cuprinși între cei doi termeni ai opoziției a doua, formată din cuvintele *suite* și *urci*, totul fiind intercalat între termenii opoziției a treia, care, la rîndul ei, este inclusă în cadrul opoziției a patra. Ultima opoziție, cu termenii cei mai depărtați unul de altul, este a cincea, adică aceea formată din cuvintele *scară* și *treaptă*, care le include pe toate celelalte. Simetria de o extraordinară perfecțiune amintește de predilecția poetului, în tinerețe, pentru rimele în oglindă, de tipul *a b c c b a*, folosite în strofele de șase versuri.

În sfîrșit, nu trebuie uitat reprezentantul unei alte generații, care își găsește locul firesc în această *scară a vîrstelor*:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poetul însuși (cf. versul arghezian din *Arheologie : «Eu priveghez pe ultima lor treaptă»*). Situarea lui în partea de jos a scării în imediata apropiere a fiului, dar pe o treaptă mai sus, ca reprezentant al unei generații anterioare, este relevată de opoziția *tată : fiu*, marcată, în text, prin formula de adresare : *fiule !* Pe de altă parte, prezența tatălui în *scara vîrstelor* este atestată și de raportarea la dubla folosire a pronumelui posesiv *mei* : strămunii *mei* (în versul 2) și bătrînii *mei* (în versul *4*). Este vorba, în fond, de acel «Eu», pronume personal la nominativ, folosit cu legitimă mîndrie de Poet, în versul 18 al poemului : *«Eu am avut cuvinte potrivite»*. Căci, spre deosebire de antecesori, care s-au mulțumit să urce în mod mecanic de pe o treaptă pe alta, *tatăl-poet* este și «autorul» treptei pe care stă, în măsura în care a investit în ea toate acele calități enumerate cu grijă în partea a doua a poemului.

Din punct de vedere stilistic *scara vîrstelor* reprezintă o metaforă cu un singur termen (scară), care are ca punct de plecare următoarea comparație :

TREAPTA :	Y
X	SCARA VÎRSTELOR

în care putem identifica, cu ușurință, cei doi termeni necunoscuți : X = scară (ca obiect care servește la urcat) ; Y = generație. Prin introducerea acestor termeni, comparația va arăta astfel :

TREAPTĂ :	GENERAȚIE
SCARĂ	SCARA VÎRSTELOR

Ea trebuie citită în felul următor : *Treapta are în scară rolul pe care îl are o generație în scara vîrstelor*. Prin eliminarea termenilor intermediari, se obține o metaforă cu doi termeni *(treaptă* și *scară)*, dintre care primul *(treaptă)* face parte și din metafora de bază.

Al treilea sens al cuvîntului *scară* este foarte important pentru înțelegerea întregului *Testament*. De data aceasta nu mai e vorba de un sens care aparține domeniului imaginar al poetului, ci de un sens cunoscut : *scară de valori*. La prima vedere s-ar părea că Arghezi nu s-a ocupat de descrierea *scării de valori*, așa cum a procedat în cazul *scării vîrstelor*. Singurul element de descriere pare să fie dat de cuvîntul *răzvrătită*, care cere însă o lungă discuție de natură semantică. De aceea este preferabil să începem prin prezentarea aspectului stilistic, cu atît mai mult cu cît este vorba de a identifica o altă grefă metaforică, apărută ca un element complementar al celei dintîi. Punctul de plecare îl constituie o comparație, axată, și aceasta, pe metafora de bază : *Cartea mea-i... o treaptă*. Primii doi termeni ai comparației apar, așadar, în text. Al treilea termen ne este sugerat de cuvîntul *treaptă*, ca element aparținînd unui obiect care servește la urcat sau la coborît : *scară*. Prin urmare vedem că Arghezi a vrut, de fapt, să spună un lucru foarte simplu : *Cartea de față este, în cadrul scării de valori a culturii românești, ca o treaptă într-o scară*.

Dar poetul nu reține, în text, decît prima parte a comparației : *Cartea ca treaptă*, pe care o metamorfozează. Pentru a doua parte a comparației : SCARA DE VALORI ca *scară* (obiect care servește la urcat), poetul lasă pe cititor să o deducă din prelungirea firească a termenilor primi. E adevărat însă că, pentru a-i ușura lectura, imaginea *scării de valori* este sugerată prin intermediul imaginii alăturate a *scării vîrstelor*, care s-a bucurat, așa cum am văzut, de o descriere amplă. *Scara de valori* apare astfel ca o adevărată grefă la *scara vîrstelor*, dar nu ca o grefă metaforică, asemenea celei anterioare, ci ca element de descriere.

În concluzie, este vorba de un complex bazat atît pe elementele descriptive cît și pe elemente stilistice, care se intersectează. La metafora de bază se adaugă o grefă metaforică, reprezentată de o sintagmă care este în același timp un element de descriere : *scara vîrstelor*, pe care se grefează un alt element de descriere : *scara de valori*, care reprezintă, la rîndul ei, un element stilistic, ca o a doua parte a comparației din care s-a format metafora de bază însăși.

Dacă integrăm cuvîntul *carte* în seria semantică din care face parte (seria valorilor culturale), obținem comparația care ar trebui citită astfel : *În scara de valori a culturii românești, Cartea de față reprezintă o treaptă valorică asemenea unei trepte dintr-o scară*. Pentru a înțelege, însă, în ce constă importanța acestei trepte valorice în cadrul culturii noastre, trebuie să ieșim din cadrul strimt al strofei de care ne ocupăm și să parcurgem cele 24 de versuri cuprinse între versul 15 și versul 36, ale *Testamentului* Aici Arghezi enumeră toate acele excepționale calități, care fac din *Cartea* sa o treaptă de o valoare deosebită în scara culturii românești. Dealtfel, tot la aceste versuri trebuie să recurgem, pentru a înțelege exact sensul epitetului *răzvrătit* în cadrul strofei de care ne ocupăm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Explicația acestui cuvînt pune mai multe probleme. El reprezintă o metaforă cu un singur termen, reminiscență a unei comparații a cărei reconstituire este foarte dificilă. Pentru a ajunge la ea, este necesar să cunoaștem sensul, cu totul insolit, pe care îl are cuvîntul *răzvrătit* în textul de față. El este folosit aici cu înțelesul său etimologic (v. sl. *razvratiti)* «întors, răsucit», sens atestat și în primele noastre texte, începînd din secolul XVI pînă în secolul XVIII. Cu siguranță că Arghezi însuși, mare cunoscător al limbii vechi, l-a folosit cu același sens într-un psalm *(Pribeag în ses, în munte și pe ape)*: «Marea mă închide, lutul m-a oprit. / Am alergat și-n drum *m-am răzvrătit* / Și n-am scăpat din zarea marei stepe». În mod evident, aici nu e vorba de o «răzvrătire« în sensul de revoltă a eroului liric. Citind *Psalmul* în întregime, vedem că eroul liric, ca unic personaj al poemului, nici nu ar avea împotriva cui să se răzvrătească. Arghezi vrea să spună cu totul altceva. Închis în limitele înguste ale spațiului *(Sînt prins de patru laturi deodată)*, eroul liric nu reușește să evadeze din el în ciuda eforturilor sale *(am alergat)*, care-l duc la inevitabilul eșec al întoarcerii din drum *(și-n drum m-am răzvrătit)*.

Un sens asemănător are cuvîntul *răzvrătit* și în *Testament*. Folosindu-l ca epitet pe lîngă *scară*, Arghezi vrea să atragă atenția noastră asupra caracterului «răsucit», «sucit», *întors* al acestei *scări răzvrătite*, prin opoziție cu *scara dreaptă*, a cărei imagine ne este mult mai prezentă în minte, din cauza aspectului ei geometric foarte simplu.

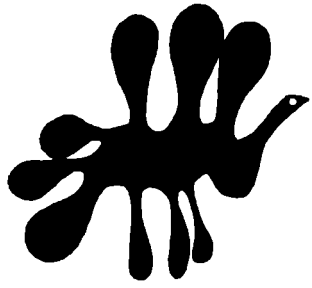
Problema este ușor de descifrat, dacă ținem seama de *scara de valori* prezentată mai sus. Cu alte cuvinte cultura românească a avut, pînă la apariția *Cărții*, un aspect liniar, asemenea unei scări drepte. Apariția *Cărții*, caracteristica ei de treaptă valorică fundamentală în această scară, a dat culturii românești un alt aspect, «răzvrătindu-i-l», cu alte cuvinte, schimbîndu-l pe acela pe care îl avusese înainte de apariția ei. Este ceea ce Poetul ne spune răspicat ceva mai departe: «Ca să *schimbăm*, acum, *întîia oară*, / Sapa-n condei și brazda-n călimară».

Epitetul *răzvrătită* apare astfel tot ca o grefă metaforică, axată pe aceeași metaforă de bază. Sintagma care le cuprinde pe amîndouă este formată din versul *6*, urmat nemijlocit de prima jumătate a versului *1*: *Cartea mea-i... o treaptă / În scara răzvrătită.*

Folosit, așadar, în două grefe metaforice, o dată alături de epitetul *răzvrătit* și a doua oară alături de propoziția relativă: «*care vine de la străbunii mei pînă la tine*», cuvîntul *scară*, ce, probabil, apărea în text o singură dată, are o funcție dublă, fiind elementul de bază al celor două imagini care se suprapun: *scara de valori* cu caracterul ei «răzvrătit» și *scara vîrstelor*. Versul la care ne-am referit: *În seara răzvrătită care vine* este de neconceput fără cuvîntul de bază al întregei strofe, cuvîntul *SCARA*.

Este o problemă pe care o considerăm, din punctul nostru de vedere, elucidată. Cît privește felul în care a fost definitivată această strofă de către autorul ei, credem că este vorba de o problemă cu totul diferită. Cum a putut să tolereze, timp de patru decenii, o gravă eroare este o întrebare la care nu se poate răspunde ușor. Să fi fost vorba, așa cum am presupus la început, numai de o simplă greșeală de tipar neobservată?

Dan BUGEANU



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU

[DESPRE CUGETARE]

(I)

[191v] Iară aceea ce se cugetă se numeşte obiectul cugetărei.

Precum obiectul cugetărei sau este cu putinţă, adică aşa fel care în aeve nu este de faţă, ci totuşi poate fi, sau aievnic, adică aşa fel, care în faptă este de faţă ; aşa şi cugetarea sau este despre materie cu putinţă (problematică), sau aievnică (assetorie). Adică cînd cugetăm despre un lucru care este numai cu putinţă, atuncea cugetarea noastră este problematică ; iară cugetînd despre un obiect ce este de faţă avem cugetarea aievnică sau assetorie, aşa pentru exemplu cugetînd eu un veşmînt preţios, pe care nu-l am, însă pot să-l am, cugetarea mea este problematică ; iar cugetînd eu un ceasornice pe care-l am în faptă, cugetarea mea este aievnică.

Printre alte proiecte păstrate în manuscrisele sale, se pare că Eminescu pregătise şi un «compendiu» privind logica formală, asupra căruia atrăgea atenţia încă G. Călinescu în cunoscutele-i exegeze. Lucrul însă nu i-a preocupat pe cercetători. Textul se păstrează în manuscrisul 2258 şi este plasat după traducerea *Criticii raţiunii pure*, fiind scris pe foi de acelaşi format şi cu o grafie asemănătoare. Organizarea foilor, iniţial răzleţe, în două *corpusuri* şi legarea lor împreună face impresia, la prima vedere, că textul de care ne ocupăm este continuarea traducerii kantiene.

Pornind de la constatarea că Eminescu nu întreprindea nici un demers de o asemenea natură fără un scop bine precizat, se poate susţine, cu îndreptăţit temei, că poetul îşi pregătise probabil prin acest «compendiu» un instrument de lucru în vederea traducerii *Criticii raţiunii pure*. Interesant de observat e şi faptul că tratatul lui Kant este intitulat de tălmăcitorul lui român *Critica socotinţei curate*. Mertă apoi să fie subliniată importanţa pe care Eminescu o acordă şi aici, dezvoltării limbii naţionale în formarea intelectuală şi educaţia patriotică a poporului.

Problema care se pune de la bun început editorului este cea a definirii statutului acestui text. G. Călinescu considera că el reprezintă «copia unor capitole de logică în limba română arhaică» (*Opera lui Eminescu 1*, în G. Călinescu, *Opere—12*, Bucureşti. 1969, p. 343), fără să dea alte explicaţii. Terminologia ne aminteşte oarecum de aceea folosită de Timotei Cipariu în versiunea românească a tratatului lui W. T. Krug, *Elemente de filosofie*, tipărit la Blaj în 1861. Eminescu porneşte însă de la alt tratat, ce rămîne să fie identificat. Deşi ipoteza traducerii după o lucrare străină pare să fie exclusă, de vreme ce pe tot parcursul textului se exemplifică cu nume de localităţi din ţara noastră, această situaţie nu constituie, din păcate, un argument decisiv în lămurirea problemei. Poetul introducea adesea, în operele pe care le traducea — cum face şi în structura *Criticii raţiunii pure* —, reflecţii personale. Ar fi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cînd cugetăm noi despre un obiect, care este în faptă de faţă şi ne înfăţoşăm nouă vreo notă din acelaşi obiect, sau giudecăm, cumcă această notă ar putea să lipsească din acest obiect, sau din contră cumcă n-ar putea lipsi, în cazul cel dintîi cugetarea noastră este întîmplătoare (contrugens) sau despre materii întîmplătoare ; iar în cazul cel din urmă cugetarea noastră este neapărată (necessaria) sau despre materie neapărată, pentru exemplu : // [192v]

Cînd cugetăm un om învăţat, această notă, învăţătura, fiindcă poate să lipsească din om, cugetarea mea este întîmplătoare, din contra cugetînd eu pre un om ca pre un animal cuminte, fiindcă aceste două note, animal şi mintea, nu pot lipsi din om, cugetarea mea este neapărată.

Despre cele mai înalte legi ale cugetărei

Regula în genere este aceea ce ne spune ce şi cum trebuie să lucrăm sau trebuie să lăsăm ; pentru exemplu această spunere : întrebuinţează mîncarea şi băutura cu măsură, este regulă. Regulă, care este neapărată şi universală, adică care fără deosebire se întinde spre toţi, se numeşte *lege*. De exemplu această regulă : dă fieşcăruia ce e al lui — este lege. Acele legi cărora se supun toate celelalte, se numesc legi mai înalte. Deci legile cele mai înalte ale cugetărei sunt acele reguli, cărora neapărat şi îndeobşte trebuie să le urmeze mintea în cugetare, însă fiindcă toată cugetarea este sau problematică sau aievnică şi cea aievnică iar sau întîmplătoare sau neapărată, pentru fieşcare din acestea trebuie să fie niscaiva legi mai înalte.

Despre legile cugetărei cei problematice

Aceea ce voim să cugetăm trebuie să fie cu putinţă de a se cugeta ; iară ca să fie cu putinţă de a se cugeta, se cere neapărat // [193v] ca să se nărăvească cu sine însuşi, pentru că aceea ce nu se nărăveşte cu sine însuşi nu poate prinde loc în cungiura înfăţoşărilor şi cunoşterilor deplin armonice. Aceea ce se poate cugeta numim noi fiinţa logică (ens logicum) iar aceea ce nu se poate cugeta este o nefiinţă logică (nonens logicum) ; — adică vrînd noi a cugeta despre vreun lucru, pe de-ntîi îl socotim pre acesta ca pre un ce, care se poate cugeta, iară apoi supuindu-l minţii noastre, adică vrînd în faptă a ni-l înfăţoşa, atuncea sau aflăm cumcă într-adevăr se poate cugeta şi cunoaşte acest lucru ca pre o adevărată fiinţă logică, sau găsim din contră cumcă nu se poate cugeta şi aşa apoi îl numim nefiinţă logică, sau nimic ; şi aşa

în acelaşi timp posibil ca încercarea aceasta să reprezinte transcrierea unor lecţii din cursuri pe care Eminescu le-a audiat în anii de studenţie.

Fraza cu care se deschide «compendiul» lasă de asemenea loc la presupunerea că textul de faţă este urmarea altor pagini, ce nu se păstrează în manuscrise. De o continuare a «compendiului» nu poate fi însă vorba, de vreme ce ultima pagină nu este ocupată decît jumătate. Eminescu revine asupra acestui text la o dată ulterioară şi face adnotări şi sublinieri cu cerneală roşie. Situăm intervenţiile respective în epoca gazetăriei ieşene, cînd poetul lua apărarea *Logicii* lui Maiorescu împotriva acuzaţiilor de plagiat formulate de G. Zotu.

«Compendiul» este materialul cu cea mai arhaică limbă românească din întreaga creaţie a lui Eminescu. Să mai notăm, în sfîrşit, că este şi ultimul text, de amploare, încă nepublicat din manuscrisele sale.

D. VATAMANIUC

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nimic în înțelesul logic va să însemneze aceea ce nu se poate nicidecît cugeta.

Prin cuvintele neființă sau nimic ne obicinuim adeseori a însemna aceea, ce numai nu se găsește înăuntrul lucrurilor celor aievnice. Pentru exemplu : o curte în aer, un munte de aur. Dar însă noi vom întrebuința aeve și nimic în două înțelesuri ; adică înțelesul logic, încît privesc numai spre cungiura cugetărei (ființei în cuget) și iarăși în înțelesul aievnic, încît privesc spre cungiura ființei de față (a ființei din afară de cuget). Amîndouă aceste cungiure sunt în așa raport către olaltă, cît cungiura ființei cei aieve se poate privi ca o parte din cungiura celei logice. Pentru că acele ce sunt în cungiura ființei în aevea, trebuesc neapărat să se găsească și în cungiura cugetărei *[ilibizil]* // [194v] acele ce găsim în sfera cugetărei pentru aceea nu le punem încă în sfera celor ce sunt în aeve. Așa dar ceva sau un ce logic este aceea ce se află în sfera acelor ce se pot cugeta ; aceea ce nu se află în această sferă se numește un nimic în privința logică ; iară ceva în privire aevnică este aceea ce se găsește în sfera acelor ce sunt aevea ; ce e din contra se numește un nimic în privirea aevnică.

Cînd cugetăm noi ceva, cugetarea noastră se urmează prin mijlocirea unor înfățoșări, prin care deosebim noi acest obiect al cugetărei de către alte obiecte ale aceleiași cugetări. Aceste înfățoșări se numesc note, semne sau hotărîri (determinări) ale obiectului și alcătuiesc împreună conceptul obiectului.

Sunt unele note cari nu se suferă una pe alta și pentru aceea nu se pot uni laolaltă [1] ca împreună să poată alcătui un concept al vreunui lucru. Aceste note se numesc împoncișate, contraluptătoare sau contrazicătoare ; iară altele sunt cari se suferă una pre alta și pentru aceea se pot uni într-o înfățoșare, și aceaste se numesc note împreună-sunătoare. Acum fiindcă noi orice cugetăm, cugetăm numai prin o unire laolaltă a notelor, de aici se ivește această lege : Notele împoncișate nu se pot împreuna într-o cugetare. De exemplu : nu pot să cuget pre un om de cinste care să fie totodată și mincinos, sau un cerc care să fie totodată și pătrat. Adevărul acestei legi se dovedește prin conștiința noastră cea dinlăuntru, căci vrînd mintea noastră a lucra împotriva acestei legi, stă în loc și simte [2] neputință. Această lege stabilește neclătite hotară pentru acele ce se pot cugeta și așa // [196v] ne lămurește cungiura ființelor logice și această lege se numește principiul contrazicerii : principium contradictionis. După glasul acestui principiu, un lucru ale căruia note nu se nărăvesc laolaltă, este logicește cu neputință, este un nimic logic.

Principiul contrazicerei s-au obicinuit a se închipui [3] de filosofi prin această spunere : Cu neputință este un lucru totdeodată să și fie și să și nu fie. Însă această spunere n-are temei ; căci multe sunt, cari se pot cugeta și pentru aceea totuși nu sunt în aevea de față, pentru exemplu o curte în aer ; așa dar acest lucru fiind în cuget, însă nefiind de față, poate totdeodată și a fi și a nu fi. Deci mai bine se poate spune acel principiu cumcă : cu neputință este ca un lucru tot în aceeași privire totdeodată să și fie și să și nu fie.

Acum fiindcă prin note împoncișate nu e putință de-a cugeta ceva pentru că neputîndu-se ele nărăvi laolaltă, nu se pot nicidecum împreuna

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

într-o înfăţoşare sau unitate a conştiinţei : urmează cumcă din contra acele note, care se nărăvesc laolaltă se pot împreuna într-o unire a conştiinţei şi aceea ce avem să cugetăm, numai prin note împreunăsunătoare putem cugeta. Legea aceasta se numeşte principiul unirei : principium consensuo. Principiul unirei nu se deosebeşte altmintrelea de principiul contrazicerei, decît că principiul contrazicerei se răspunde cu tăgăduirea, iar acel a unirei cu aşezarea sau afirmarea.

Kant în *Critica secotinţei curate,* cu următoarele cuvinte închipuieşte principiul contrazicerei : Nu se cuvine subiectului acel predicat care i se împotriveşte. Însă această formulă a lui Kant // [197 v] nu lămureşte îndeplin natura principiului contrazicerei ; pentru că poate fi ca predicatul cel ce acum se împrotiveşte subiectului altă dată să i se convină şi fiindcă după spusa lui Kant nu se cuvine subiectului acel predicat ce nu se nărăveşte cu dînsul, din contră ar urma, cumcă predicatul cu ce nu i se împrotiveşte, i s-ar cuveni ; însă cîte predicaturi sunt, care nu i se împrotivesc şi pentru aceea totuşi nu li se cuvin.

Despre legile cugetărei cei neapărate

Fiindcă tot obiectului care se poate cugeta se cuvin atare forme, cari se numesc şi hotărîrile dînsului, şi chiar cu neputinţă ca vreo hotărîre în acelaş moment al cugetărei obiectului, ca să se şi cuvină şi să nu i se cuvină, firește urmează cumcă din două hotărîri împoncişate numai una se poate însuşi obiectului cugetărei. De aci se naşte ca şi o universală lege a cugetărei, adeca aceasta : Dintre hotărîri împoncişate numai una putem să punem şi punînd pe una, trebuie să ridicăm pe cealaltă. Această lege se poate numi principiul contrapunerei (principium oppositionis).

Deşi este adevărat cumcă din două note împoncişate numai una se poate însuşi obiectului logicei ; totuşi de aci nu urmează cumcă fieşcărui obiect neapărat ar trebui să i se însuşească una din oricare două note împoncişate, căci noi lesne am putea să lăsăm obiectul în oarecare privire nehotărît, pentru exemplu : De este oarecareva om bogat, învăţat ş.a., atuncea numai cînd are un obiect îndeplin să se hotărască, nu este cu putinţă ca aceluiaş obiect vreo notă nici să i se cuvină nici să nu i se cuvină. Căci atuncea ar rămînea obiectul în oricare privire încă nehotărît, ceea ce se împrotiveşte cerutei îndeplin hotărîri. Deci lege este : ca fieşcărui obiect, ce se cugetă ca un deplin hotărît, fieşcare hotărîre cu putinţă sau să i se cuvină sau să nu i se cuvină. Această lege, care urmează din principiul contrapunerei se numeşte principiul // [198 v] îndeplinei hotărîri (principium determinationis omnimodae) sau principiul scoaterei terminului celui de mijloc sau celui al treilea (principium esclusi medii sau tertii scilicet inter duo contradictoria).

Despre legile cugetărei celei întîmplătoare

Fiindcă în toată întîmplarea cînd are să se cugete ceva ca îndeplin hotărît, una dintre hotărîrile cele împoncişate trebuie să se pună, iară în sine privindu-se toată hotărîrea poată să se pună : subiectul cugetătoriu n-ar putea nimic să pună, de n-ar fi ceva prin ce s-ar porni el spre a pune una sau alta. Acel ce pornitoriu are să meargă-nainte şi cu el să se lege aceea ce are să se pună [5]. Aceea ce s-au pus înainte şi se porneşte ca

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să punem ceva se numeşte temei logic (ratio logica); iară aceea ce îi puterea acestui temei are să se pună şi că şi atîrnă de la dînsul se numeşte urmarea logică (consecutio logica). Deci mintea noastră din fire este pornită pentru a împreună-cugeta acele ce sunt laolaltă în raport de temei şi urmare. De aci urmează această lege a cugetării: Nu pune nimic fără temei: adică orice voieşti să pui, priveşte aceasta ca pe o urmare şi o leagă împreună cu un ce mai dinainte, care să-i fie în chip de temei. Această lege se numeşte principiul împreună-legării (principium conjunctionis).

În urmarea acestui principiu, de cîte ori însuşim sau tăgăduim noi vreunui obiect logic vreo notă, trebuie să fie un *ce* din care să se poată cunoaşte pentru ce are să i se însuşească sau să i se tăgăduiască aceeaşi notă. Pentru exemplu: Cugetînd eu despre Petru şi înfăţoşîndu-mi-l eu ca pre un om bogat, trebuie să fie oarece la mijloc, de unde să se înţeleagă pentru ce este Petru bogat... pentru că de ex. au găsit o comoară... această comoară găsită este temeiul bogăţiei lui Petru, iar bogăţia este urmarea, care firește este împreună-legată cu găsirea unei comori... Pentru aceea au şi obicinuit filosofii a numi acel princip a împreună-legării principiul termenului de agiuns (principium rationis sufficientis) şi pre acest princip îl închipuiesc / / [199 v] ei cu următoarele cuvinte: Nimic este fără temei de agiuns — Nihil est sine ratione sufficiente.

Însă numirea acestui principiu precum şi formula prin care se închipuieşte nu este potrivită, căci sunt aşa temeiuri cari în sine privite nu sînt de ajuns, ci totuşi ne slujesc spre cugetare. Cînd adecă socotim noi ceva a fi asemenea adevărului, noi aceasta cugetăm, fiindcă avem temeiuri pentru această cugetare. Însă totdeodată simţim cumcă aceste temeiuri, deşi în sine şi pentru sine sunt adevărate, totuşi nu sunt de ajuns ca să ne aducă o învingere deplină şi lămurită şi pentru aceasta socotim noi aceea ce-am cugetat prin mijlocirea aşa unor temeiuri numai [6] ca pre un ce asemenea adevărului. Deci dacă tot aceea ce are să se cugete, trebuie să aibă temei de agiuns, atunci fără îndoială ar trebui să lipsească din şirul cugetărilor noastre o clasă întreagă, adică tot aceea ce este numai asemenea adevărului. Pentru aceea mai potrivit se poate închipui acel principiu prin următoarele cuvinte: Tot ce se cugetă are temeiul său; căci în această formulă îndepărtîndu-se cuvîntul îndeajuns, el cuprinde şi cungiura acelor ce sunt numai asemenea adevărului, cari după formula cea de-ntîi nici de cît nu s-ar putea cugeta, şi numai aşa închipuindu-se acel principiu al împreună-legării se poate numi lege universală a cugetării.

Cînd cunoaştem noi nemijlocit împreună-legarea sau incopcierea a două concepturi, atunci n-avem nevoie de-un atare deosebit temei spre a împreună-lega aceste concepturi, pentru că temeiul lor zace într-însele. Pentru exemplu cînd zic: Dumnezeu este o fiinţă nemărginită. Însă cînd nu cunoaştem noi nemijlocit [7] împreună-legarea aşa unor concepturi, atuncea spre a le putea încopcia pre aceste laolaltă, ni este de trebuinţă un temei, care să fie deosebit de dînsele. Acest temei necunoscut x are să se cugete din afară din acele concepturi, pre carile le putem însemna cu a şi b şi pre carile vrem a le împreună-lega. Însă temeiul x are să fie în oareşcare privire cu a şi cu b, în vreo împreună-glăsuire sau legătură.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Atunci cumpănim x cu a şi cu b şi fiindcă // [200 v] aflăm că fieşcare dintr-aceste concepturi se potriveşte şi este într-o încopciere cu x, de aceea cu drept încheiem cumcă a şi b şi între sine se nărăvesc şi sunt într-o împreună-legare, ca chiar pentru aceea că amîndouă se potrivesc şi sunt încopciate cu x au oarece de obşte între sine, în privire către care şi însele acele concepturi au să se nărăvească şi să fie încopciate. Deci de aş vrea sau să afirmez cumcă a şi b n-au nici într-o privire vro asămănare şi totuşi aş îngădui cumcă amîndouă au în privire către un ce deobşte, atuncea mi-aş contrazice mie însumi. Această formulă ca şi o lege se poate spune cu următoarele cuvinte : Două concepturi cari se potrivesc cu al treilea se potrivesc şi între sine, sau cele ce se unesc cu al treilea se unesc şi între sine (consentienti entra uni tertio, consentiente inter se) şi această spunere ca şi o lege a cugetării se poate numi principiul încopcierei mijlocite sau principiul equalităţii cei relative.

Aceste sunt legile şi principiile cugetării cele mai înalte şi din aceste învăţăm, cum că atuncea numai vom cugeta drept, cînd nu vom pune nimic ce este contrazicatoriu ; cînd în tot acelaş act al cugetării din două note împoncişate vom pune numai una şi vom lega laolaltă aceea ce vrem să punem după raportul temeiului şi a urmărei. Din neîncetată punere, contrapunere şi încopciere se nasc toate şirurile cugetării pentru că numai aceste trei lucrări se repetă de-a pururea în cugetare şi se pot repeta fără contenire.

Însă fiindcă punerea şi contrapunerea sunt numai părţi ale contrazicerei şi legea încopcierei ne arată o urmare necoruptă, acele trei lucrări se pot reduce la conceptul contrazicerei şi a urmărei neîntrerupte sau consequentă. Deci îndepărtarea contrazicerei şi consequenţei sunt cele deobşte criterii ale adevărului ; căci prin aceste se poate judeca unirea şi încopcierea cugetărilor noastre fără de cari nu-i adevăr. Adevărul adecă nu este alta decît împreună-glăsuirea înfăţoşarilor şi cunoaşterilor noastre cu legile, — atuncea se numeşte adevăr formal ; iară de se naşte din cuviinţa lor cu legile cele materiale ale cugetării se va numi adevăr material sau metafizic. Adevărul logic aşa dar nu se poate altmintrelea judeca decît prin aceea, cînd cercetăm noi la tot şirul cugetărilor noastre dacă au urmat punerea, contrapunerea // [201 v] şi încopcierea întocmai după aşezatele principii ; adică dacă este fără contrazicere şi consequentă. În acest şir sunt cugetările noastre în privirea către forma sa adevărată. Cu adevărat, că numai după adevărul formal nu se poate face oblu încheiere către adevărul cel material. Dară însă şi aceea este ştiut cumcă cugetările, cari după materia lor aşa sunt alcătuite, cît se împotrivesc legilor cugetării fără de contraziceri şi neconsequenţe nu se pot părechia laolaltă, nu pot fi adevărate nici în privirea materiei lor.

Despre cele mai de frunte lucrări ale minţii

Fiindcă mintea în înţelesul cel strîmt luată ca o putere a cugetării, mai cu samă în trei chipuri îşi împlineşte lucrarea sa, adecă sau cumpeneşte laolaltă înfăţoşari nemijlocite ale simţurilor şi cuprinde notele acestora cele comune într-o înfăţoşare universală, adecă cuprinde (concipit) de unde se nasc concepturi ; sau hotărăşte înfăţoşările mijlocite una prin alta, şi din nou le leagă laolaltă, adecă judecă, de unde purced judeţele; sau scoate adevărul sau minciuna a unui sau a mai multor judeţuri din-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tr-unul sau mai multe judeţuri, adecă scoate, de unde se nasc socoatele — deci precum de trei feluri este lucrarea minţii, aşa şi mintea cu trei numiri se deosebeşte, — adică cînd face concepturi se numeşte înţelegere mai pe strîns, cînd judecă se numeşte putinţa judecărei şi mai pe urmă, cînd socoate, se numeşte socotinţă sau raţie ; din aceste purced trei secţii [8] ale logicei analitice, din cari cea întîi tratează despre concepturi, a doua despre judeţe, şi a treia despre socoată.

Despre concepturi. Priceperea, părţile alcătuitoare şi naşterea concepturilor

Conceptul este acea lucrare a minţii prin care cu o înfăţoşare cuprindem feliurimile vreunui obiect, sau prin care ne înfăţoşăm deodată notele unui obiect ; aşa pentru exemplu cînd cuprind eu notele animalităţii şi raţionalităţii, cari sunt comune lui Petru, Pavel şi altor feţe omeneşti şi aceasta *una* înfăţoşare om, am alcătuit conceptului omului, aşa şi aceste înfăţoşări : cetate, sat, animal, pasere şi altele sunt concepturi. Pentru aceea conceptul bine se poate numi altmintrelea şi înfăţoşare universală, care cuprinde sub sine mai multe alte înfăţoşări ; sau mai pre scurt : împreunarea feliurimilor într-o unitate a conştiinţei.

Din această pricepere a concepturilor se vederează cum că concepturile întru aceea se potrivesc, căci amîndouă sunt înfăţoşări, însă se deosebesc de către olaltă : // [202 v].

1) Pentru că uitatul [9] este o înfăţoşare nemijlocită a obiectului, iară conceptul mijlocită.

2) Uitatul se naşte din simţire, iară conceptul din minte.

3) Uitatul ca o înfăţoşare singuratecă are aşişdere şi obiect singuratec ; iară conceptul ca o înfăţoşare de obşte spre mai multe obiecturi, fiindcă cuprinde mai multe înfăţoşări singuratece şi fiindcă orice este de faţă este ca un ce deplin hotărît sau singuratic, pentru aceea obiectul uitatului este şi din partea lucrului de faţă ; iară conceptul este numai în minte.

(Continuare în numărul viitor)

---

[1] Urmează : *pentru*, şters
[2] În text : *simpte*
[3] Scris deasupra ; iniţial *numi*, şters
[4] Scris deasupra ; iniţial *ce*, şters
[5] Urmează : *Aceea ce are să se pună*, şterse
[6] Scris deasupra
[7] Scris deasupra
[8] Scris deasupra ; iniţial : *speţii*, şters
[9] Deasupra : *intuiţia*, păstrate adîndouă cuvintele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CU JEAN-PAUL MESTAS DESPRE POEZIA ROMÂNEASCĂ

În împrejurările unei călătorii de studii la Paris, în luna decembrie 1982, întîlnind pe Jean-Paul Mestas și pe soția sa, pictorița Christiane Mestas, le-am aceptat invitația de a-i vizita în apartamentul din strada Eugène Manuel 19. Pe fondul unei discuții generale despre lirica românească și franceză, am pus cîteva întrebări poetului, care s-a dezvăluit nu numai un iubitor al poeziei noastre, dar și un profund cunoscător al ei, contribuind prin traduceri, ediții de volume și întîlniri organizate în scopul promovării versului românesc la o mai largă difuzare a acestuia în Franța. Exemplul concludent este *seara de poezie* desfășurată pe 24 ianuarie a.c., la sediul Universității Sorbona.

— *Vorbiți-mi despre Dumneavoastră, Jean-Paul Mestas !*

— Să spunem că sînt privit drept poet[1] — ceea ce mă bucură — dar numai dacă înțeleg prin poet ideea pe care aș prelua-o de la Virgil Teodorescu al D-voastră, așa cum reiese din al său «Curriculum Vitae». Din punctul meu de vedere, contrar unei idei prea răspîndite la noi din motive accentuat latine, viața poetului nu contribuie la fondul valoros al Poeziei. La urma urmelor, eu mai sînt și critic, eseist. Îmi place să le vorbesc oamenilor, să mă exprim și prin conferințe ; apoi în 1975 am creat caietele de poezie *Jalons*, împreună cu Christiane Mestas care le pictează. Și printre altele, aceste «caiete» mi-au permis comunicarea cu România. Vreau să spun, cu profesorul Ivașcu, mulțumită căruia *România literară*, sub semnătura lui Constantin Crișan, a dedicat scrierilor mele un articol ; apoi cu profesorul Alexandru Niculescu, cel care aduce cinste culturii românești în cea mai veche universitate din Paris ; și, în sfîrșit, cu mulți dintre remarcabilii poeți pe care i-a dat țara D-voastră.

— *În cazul acesta, ce înseamnă pentru D-stră Poezia ?*

— Firesc, atît conștiința tainică a unui popor și cu atît mai firesc, conștiința secretă a omului. Realizați cuprinderea afirmației și pe cîtă profunzime mi-

---

[1] *Jean-Paul Mestas s-a născut la Paris în 1925. Primul volum de versuri,* Soleils noirs, *l-a publicat în 1965. Pînă în 1982, cînd a apărut* Entre deux temps *și* En ce Royaume d'Ombre et d'Eau *alte douzeci de volume, printre care* Resurgences *(1969),* L'Aventure des Choses *(1973),* Cette idée qui ne vivra pas *(1979),* Au fond de Choses *(1981),* Treize Ballades *(1974), fac dovada plăcerii autorului lor de a se exprima prin poezie și despre poezie. Activ, Jean-Paul Mestas a fondat în 1975 caietele de poezie* Jalons. *Partea tehnică și desenele sînt semnate de Christiane Mestas. În caietele, publicate pînă în prezent în două serii, semnează 245 poeți francezi și 58 poeți străini, din 22 de țări. Printre ei se numără și români. Un număr va fi dedicat în întregime poeziei noastre. Așa cum declară fondatorii «caietelor», în numărul 18 din 1982,* «paginile lor rămîn deschise tuturor elanurilor, tuturor talentelor, cu excepția Tartuffilor, a pedanților și a sectarilor». *Jean-Paul Mestas a reeditat volumul din 1942,* Les Témoins, *al lui Ilarie Voronca, a prezentat publicului în conferința de la Nanterre (1981) profilul poetului român. Textul conferinței a fost publicat în România, în* Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zează. Mi se pare, dealtfel, că asemenea perspectivare cîntărește mai greu decît orice definiție mai mult sau mai puțin personalistă, deci mai mult sau mai puțin fragilă. Am putea-o considera destul de aproape de aceea care, printr-o stranie coincidență, îi alătură pe Eluard și Valéry, atrași de sclipirile de inteligență și de sensibilitate.

— *Cum ați ajuns la poezia românească ?*

— Iată o întrebare cu miez ; aș zice, întrebare cheie. Nu am de ce să vă ascund tulburarea pe care am resimțit-o, descoperind artiști ca Tzara, Fondane. Voronca ; sentimentele trezite de vraja nostalgiei ieșite din matca timpului și de vibrațiile cu atîta încărcătură de lumină a lirismului, aduse de ei pînă la noi. Latura lor holderliniană, pieptișa lor intervenție m-au cucerit și sîntem de acord, nu încape îndoială, că a fost o binecuvîntată cucerire. Venind vîrsta meditației, am gîndit mult la destinul unui om ca Ilarie Voronca. Simțeam nevoia să-mi spun și altora gîndurile și atunci am ținut la Nanterre, în 1981, o conferință. Din acel moment, am fost tot mai atras să pătrund ceea ce ține de expresia poetică a românilor. Este fabuloasă ! Vă rog să-mi dați crezare. Mi se pare, ba mai mult, ajung pînă acolo încît să afirm că toată suflarea omenească e concentrată aici, spre folosul oamenirii întregi, o lecție ieșită din comun și un prețios mesaj de universalitate. Îl găsim, aș zice, gravat în *Testamentul* lui Arghezi. Versuri atît de familiare D-stră. Cîtă încărcătură de emoție ! «Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte. / Decît un nume adunat pe-o carte. / În seara răzvrătită care vine / De la străbunii mei pînă la tine.» *(Tu n'hériteras pour fortune à ma mort / Qu'un nom déposé sur un livre / En un soir houleux de révoltes / Venu de mes ancêtres jusqu'à toi).* Totul pleacă de aici. Cred ! Și de aici totul prinde rădăcini pentru a servi sevelor, ca, la vremea aleasă, floarea să dea rod. Curînd. Mai tîrziu. Ce importanță mai are, atîta vreme cît nimic nu se falsifică, atîta vreme cît înaintarea se confundă cu zborul spre aștri.

— *Aveți proiecte ?*

— Pentru români, cu românii, da. Am proiecte. Astfel, în anul 1983, am onoarea — mulțumită Institutului de Română — de a promova o *seară de poezie* la Sorbona, pentru a cinsti poeții României. Am gîndit și un «caiet» din seria *Jalons*, numai pentru români, cu cîțiva poeți de talie internațională, ca : Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Nina Cassian, Mircea Dinescu, Vasile Nicolescu, Adrian Păunescu. Sper să mai fie și alții. Intenția mea este ca versurile lor să ajungă pînă la francezi, dar nu numai pînă la ei ci pînă la scriitorii din alte țări cu care am legături. Mi-ar place să fac și mai bine. Și mai mult. Vom vedea, cu timpul.

— *Și poezia franceză ?*

— Dragă doamnă Ștefănescu, poezia franceză se ține bine, cu toată obstinația sa de a căuta un fel de nou suflu, de a fi trasă în toate părțile de ezitări vizibile ori de incertitudini subterane. Și nu trebuie să uităm, în observarea acestui fenomen, că Poezia Franceză este, aproape mereu, aproape total, confruntată cu reverberațiile marilor sale umbre și cu reflexele luminilor sale ametitoare. E un fapt. E o evidență. Azi, deci, Poezia Franceză s-a întors, se întoarce la izvoare ; a revenit, revine la om, la ceea ce impulsionează omul în mersul său, la ceea ce promite omului sensul și adevărul dimensiunilor sale singulare în atît de rîvnita îmbinare dintre vis și real. Astăzi, francezii învață din nou să cînte. Acceptă să primească din nou Poezia printre ei, ca pe o binecuvîntare, nu ca pe o ambiguitate ori ca pe un exercițiu al spiritului. Iată că am ajuns și clipa cînd se simte nevoia să se pună capăt celor cîteva exagerări și celor cîteva păreri preconcepute, intelectualiste sau puțin snobe. S-ar mai putea vorbi mult. Dar, ceea ce are cu adevărat valoare aici este locul acordat Speranței. Este, dacă îmi permiteți, cuvîntul de încheiere, însoțit de aceste patru versuri ale lui Voronca :

«Tout ce bonheur que j'ai cru perdre
Comme d'autres avant moi l'avaient cru,
Je le retrouverai un matin, certes,
Comme le cri d'un vitrier dans la rue.»

Paris, 17 decembrie 1982

(Dialog realizat și versiune românească de Cornelia ȘTEFĂNESCU)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UN SCRIITOR BILINGV — DIMITĂR VELIKSIN

Între membrii emigrației politice bulgare în România, în secolul al XIX-lea, s-au aflat numeroși scriitori și publiciști care au devenit — majoritatea — cunoscători ai limbii române, vorbind, citind și scriind în această limbă, sursă principală de informare și de comunicare orală în condițiile îndepărtării de patrie. Alături de acei scriitori care vor folosi, alternativ, limba maternă și limba țării adoptive, se numără poetul și publicistul Dimităr Veliksin. *Spațiul nu ne îngăduie reluarea — oricît de sumară — a datelor bio-bibliografice*[1]*; în consecință ne vom referi doar la cîteva dintre acelea care fac dovada integrării lui Veliksin în mediul cultural și literar românesc, lucru considerat de istoriografia bulgară a fi avut un rol deosebit în dezvoltarea literaturii din țara vecină.*

Născut în România, în orașul Brăila, în anul 1840, într-o familie de bulgari emigrați în timpul războiului ruso-turc din 1828—1829, Veliksin învață în școlile românești și ajunge să cunoască bine, în afară de limba și literatura română, limbile clasice — latina și greaca —, precum și limba și literatura franceză, în așa măsură încît să se încumete să compună versuri și în aceste limbi.

Cunoscutul revoluționar și conducător al emigrației bulgare în România, G. S. Rakovski, îi va deschide lui Veliksin drumul către cercurile culturale românești, el aflîndu-se în relații strînse cu politicieni, ziariști și scriitori români de orientare liberală și democrată, printre care se distingeau figurile de prestigiu ale lui B. P. Hasdeu, C. A. Rosetti, Cezar Bolliac, ș.a. Veliksin se mărturisește fiul spiritual al lui Rakovski — în preajma căruia, la Belgrad, fusese trimis în 1861, cu cheltuiala emigranților bulgari brăileni, și pe care-l ajutase, la București, în 1863, în organizarea și editarea primului ziar bulgaro-român : Bădușnost — Viitorul.

Prima scriere identificată în limba română a lui Veliksin (semnată cu inițialele D.V.) *consemnează și începutul unei relații statornice de prețuire și prietenie față de literatura română. Debutantul, în vîrstă de 20 de ani, publică în 1860, un entuziast* Sonet la artisul și autorul dramatic român, d-lui M. Millo[2]. *Peste șase ani, în 1866, marele actor va juca rolul titular dintr-o piesă intitulată* Frederic cel Mare *— adaptată probabil din franceză — de Veliksin, sub pseudonimul* Vellisson[3]. *Atracția lui Veliksin pentru teatru este vie în acei ani. Traduce în limba română piese scrise de prietenul său Dobri Voinikov, primul dramaturg bulgar și fondatorul teatrului bulgar, în 1866, la Brăila — și se poate presupune că piesa cu subiect din istoria bulgară (și cunoscută sub mai multe titluri) —* Bătălia bulgarilor cu turcii sub comanda voievodului Filip Totio *— jucată de Iorgu Caragiale și trupa sa, în 1867 și 1868, și atribuită acestuia, a fost probabil scrisă în colaborare cu cei doi scriitori bulgari.*

Recomandat de Rakovski prietenilor și cunoscuților săi români, Veliksin va colabora stăruitor la ziarul Buciumul *(1862—1864), al cărui proprietar și director este Cezar Bolliac*[4]*, sau la revista satirică* Aghiuță *(1863—1864), condusă și scrisă aproape integral de B. P. Hasdeu. Bolliac îl recomanda lectorilor ziarului său ca*

---

[1] În istoriografia română, datele despre Veliksin sînt destul de puține. În afara articolului semnat de cunoscutul slavist Ilie Bărbulescu — «Poetul bulgar Veliksin și românii» («Arhiva», Iași, XXXI, nr. 3—4/1924, p. 264—267) — studii mai recente semnate de C. Velichi, Nicolae Ceachir, Laura Fotiade, precum și paragraful care îi este consacrat în «Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900», oferă informații noi. La fel de sărăcă, pînă de curînd, în date despre Veliksin, istoriografia bulgară s-a îmbogățit în urmă cu doi ani, cu studiul amplu al lui Ilia Todorov : „Bilingvističnata poezia na Dimităr Veliksin", apărut în vol. «Bălgaro-rumănski literaturni vzaimootnoșenia prez XIX vek». Sofia, 1980, volum realizat în colaborare de Institutul de literatură al Academiei bulgare de știință și de Institutul de istorie și teorie literară «G. Călinescu». Recent, Institutul de literatură din Sofia a început pregătirea unei ediții de opere Veliksin în limbile bulgară, română și franceză.

[2] Millo jucase pe scena teatrului provizoriu din Brăila, în piesa sa «Prăpăstiile Bucureștilor», localizare după un text francez. Sonetul publicat în «Reforma», II, 18/30 august 1860 p. 176, este republicat, cu mici diferențe, trei ani mai tîrziu, în ziarul «Buciumul», I, nr. 113, 26.IX.1863, și semnat D. «Vellisson».

[3] Mihai Florea, «Matei Millo». Ed. Meridiane, 1966, p. 268.

[4] În «Buciumul» apar între lunile martie și octombrie, 1863, șase poezii semnate Vellisson.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe un talent[5] *și ca pe* «singurul poet român astăzi care să facă versuri grecești și mai cu seamă traducțiuni literarie [...] care să merite a figura în vericare collecțiune de poesie ellene moderne»[6].

Veliksin l-a cunoscut personal, în aceeași vreme și pe B. P. Hasdeu, după cum reiese din cîteva corespondențe satirice apărute în revista Aghiuță, *în 1863. Hasdeu îl numește pe Veliksin* «prietenul nostru din Brăila», *adăugînd și caracterizarea :* «literat». *Apare evident că Veliksin era deja, în 1863, cunoscut în redacțiile ziarelor și gazetelor literare românești.*

Îi întîlnim de asemenea semnătura în Trompeta Carpaților *(scoasă de Bolliac după suspendarea, în 1864, a* Buciumului, *pentru că atacase guvernul) în* Românul *lui C.A. Rossetti, în* Sentinela română, Telegraful, Amicul familiei, Albina Pindului, Foaie pentru minte, inimă și literatură, Legalitatea — *precum și în ziarul bulgar* Narodnost, *dar și aici tot cu colaborări în limba română. În aceste periodice, Veliksin a publicat în românește 20 de poezii și poeme, precum și vreo zece articole și* corespondențe *în perioada 1860—1877.*

Veliksin pleacă în 1878 în Bulgaria eliberată.

Activitatea literară variată, în limba română, a lui Dimităr Veliksin, o depășește cantitativ pe aceea în bulgară. În foiletoanele sale în versuri (o foarte răspîndită formă publicistică în presa românească de pe la mijlocul veacului trecut) —, Veliksin se arată foarte interesat de realitățile social-politice și culturale din România acelor ani. Ideii desăvîrșirii Unirii tuturor românilor într-un singur stat, îi este dedicată poezia Hora Măririi[7], *aflată, neîndoios, sub influența* Horii Unirii *a lui Alecsandri.* Este *semnificativ, apoi, că poezia intitulată* Odă la ziua salutarie de 24. I. Dedicată națiunii române și domnitorului Alexandru Ioan I., *este publicată, în 1865, în Transilvania, în* Foaie pentru minte, inimă și literatură, *ca o chemare la desăvîrșirea statului român unitar care avea să se înfăptuiască la 1 decembrie 1918. Probleme de actualitate politică și socială în epocă vizează satirele intitulate* Cobea și Iac-așa, *adevărate cuplete revuistice, sau prea lunga* Urare adresată cu ocasiunea anului nou 1877, d-lui Ion C. Brătianu *editată la Brăila într-o broșură separată.*

O strînsă prietenie și idei comune îl leagă pe Veliksin de fecundul scriitor și publicist G. Baronzi — și el brăilean. Împreună cu Dobri Voinikov, Veliksin și Baronzi se gîndesc la editarea ziarului bulgaro-român Aurora Dunării *și încearcă să strîngă fonduri*[8]. *Proiectul nu s-a realizat însă.*

Locuind și lucrînd în Brăila, Veliksin se integrează realității spirituale românești, aderă la idealuri sociale și politice democratice, cultivă relații artistice cu intelectuali formați și afirmați în climatul spiritual al generației revoluționare pașoptiste. Aprecierea lui, ca poet, în cercurile literare românești, colaborarea sa la ziarele românești, atenția pe care i-au acordat-o scriitori și ziariști de seamă, au contribuit la impunerea autorității sale ca scriitor și poet, printre intelectualii bulgari. Pentru o perioadă scurtă de timp, după moartea lui G. S. Rakovski și pînă la apariția lui Liuben Karavelov (1867—1869), Veliksin devine figura centrală în viața literară a emigrației bulgare în România. Aprecierea și autoritatea de care se bucură sînt reflectate în mărturiile contemporanilor lui : P. Slaveikov, I. Vazov, H. Botev, D. Voinikov.

În caracterizarea laconică a lui Veliksin din Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900 *se afirmă că versurilor lui le lipsește interpretarea artistică, precum și inspirația poetică. Poate această apreciere este prea severă. Pînă la un punct, putem spune același lucru și despre versurile lui în bulgară, afirmație care s-a și făcut încă de la sfîrșitul secolului trecut, de către unii comentatori literari din*

---

[5] «Buciumul», I, nr. 203, 7/19.III.1864.

[6] Ibid. II, nr. 235, 26 mai—7iunie 1864, p. 939. Notița însoțește o poezie de C. D. Aricescu, «Triumful democrației», reprodusă în românește și în grecește, traducerea fiind semnată de «Vellisson».

[7] «Buciumul», 1863. Poezia este semnată : «Vellisson» și «Săvescu». Săvescu este mama — brăileancă — a poetului simbolist Iuliu Cezar Săvescu, care și ea a scris poezii (vezi, P. Boiadjiev, «Relații literare româno-bulgare în sec. al XIX-lea» recenzie în «Literaturna misăl», 1982, I, p. 181.

[8] «Apel pentru înscrierea de acțiuni spre fundarea unui ziar bulgaro-român». în «Românul», X, 12 oct. 1866, p. 730.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țara vecină. Dar îndată trebuie să ne amintim afirmația lui Ivan Vazov, potrivit căreia «din Veliksin am fi putut avea un mare poet bulgar, dacă viața lui s-ar fi dezvoltat favorabil pentru talentul său rar». Această apreciere orientează către criterii istorice mai precise. Valoarea reală a operei poetice a lui Veliksin se dezvăluie abia atunci cînd este studiată realist starea poeziei bulgare în epocă. Vazov are în vedere nu calitățile poetice reale ale operei lui Veliksin, ci rolul ei istoric. La sfîrșitul anilor '60, din secolul al XIX-lea, poezia bulgară avea o acută nevoie de îmbogățire tematică, de introducere de forme noi, de a deprinde ritmul vorbirii normale și de perfecționarea tehnicii poetice. Versurile lui Veliksin au contribuit la dezvoltarea acestor linii datorită unei bogate culturi literare, pe care și-a însușit-o în condițiile mediului românesc.

Ștefana TARINSKA
Rodica FLOREA

TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN ÎN «DEZBATERE» POLONEZĂ

Redacția periodicului polonez *Dialog*, care apare lunar la Varșovia, consacrat dramaturgiei contemporane, inserează în nr. 9 (sept). 1981 un grupaj masiv despre teatrul românesc ; intervențiile acoperă cîteva dintre rubricile foarte importante ale revistei : creație originală, eseu critic și istorico-literar, probleme de regie și sinteze informative. Din cele cinci materiale, trei poartă semnături românești — o piesă, un eseu critic și însemnări de regizor.

Compartimentul destinat creației originale este reprezentat printr-una din marile izbînzi ale literaturii noastre dramatice : *A treia țeapă (Trzeci pal)* de Marin Sorescu. Eseul *Sorescu*, aparținînd unui foarte bun cunoscător al teatrului contemporan, V. Silvestru, și *Din însemnările unui regizor* de Cătălina Buzoianu, semnatara unor apreciate spectacole scenice, deschid perspective cuprinzătoare și concludente asupra subiectelor abordate.

Alte două intervenții aparțin unor specialiști polonezi. Interesante pentru noi, cu adevărat vrednice a fi consemnate, sînt îndeosebi acestea din urmă, conținînd aprecieri valorice și informații dintr-o perspectivă schimbată, implicînd comparația cu alte zone de spiritualitate.

În *Despre Dracula, adică Vlad Țepeș, fiul lui Vlad Dracul*, Danuta Bieńkowska, excelentă cunoscătore a realităților nu numai literare românești, își axează de această dată excursul istoric și exegeza critică pe o individualitate incitantă, Vlad Țepeș, ale cărui răsfringeri în istoriografia și literatura universală și românească îi prilejuiesc observații de erudiție și profunzime analitică ; mai ales cele referitoare la piesele contemporane.

În prima parte, demersul are un pronunțat caracter istoric și istorico-literar, autoarea încercînd să reconstituie personalitatea și împrejurările în care a trăit și domnit acest voievod care a stîrnit ecouri largi și persistente de-a lungul secolelor în spiritualitatea europeană. În acest scop, întreprinde mai întîi o amănunțită trecere în revistă a izvoarelor istorice, începînd cu episcopul Modrussa, Matei Corvin, bizantinul Chalcondyles și cronicile românești. Distingînd între legendă și realitate, Danuta Bieńkowska subliniază vitejia, spiritul de dreptate și talentul organizatoric al voievodului în luptele cu puterea otomană și în administrația internă ; însușiri recunoscute — la ananghie — de însuși regele maghiar într-o scrisoare către Papa.

Prime mențiuni despre «cruzimile» lui Vlad Țepeș apar în Transilvania. Aceleași motive vor transpare în *Povestiri în versuri* (M. Behelm), în *Manuscrisul de la Viena*, introdus mai tîrziu în cronica lui Ebendorfer, și în *Comentariile* lui Aeneas Silvio Piccolomini. Toate aceste surse vor fi copios folosite de S. Münster, în *Beschreibung aller Länder*, scriere cu mare răsunet în Europa ; în 1544 a apărut în versiunile latină și germană, iar în 1552 în franceză și engleză. Această imagine întunecată a «tiranului tiranilor», stăpînit de instincte neomenești, a fost preluată și de romantici în secolul al XIX-lea. V. Hugo va relata pedepsirea sollei turcești în *La Légende des siècles*, iar A. Mickiewicz îl va asemui, în cursul despre literaturile slave ținut la Colège de France, cu Ivan cel Groaznic. O mare răspîndire a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

avut și romanul lui Br. Stocker *Dracula* (1897), după care s-au făcut mai multe filme și adaptări scenice.

În tente de semn contrar, de-a dreptul luminoase, a fost înfățișat Țepeș în *Povestiri despre Dracula*, apărute la Moscova în slava veche și traduse în timpul lui Ștefan cel Mare, la porunca fiicei sale Elena. «Vampirul» din lucrările germane, care cutremurase Europa, este aici un stăpînitor înțelept, care luptă cu dușmanii dinăuntru și din afară pentru dreptatea și legea poporului său.

Autoarea studiului remarcă faptul că, la cinci secole de la moarte, Vlad Țepeș este în istoria românească un adevărat erou național care a contribuit la formarea statului centralizat. S-a tipărit astfel o bogată literatură — plecînd de la această incitantă figură istorică — din care se desprind, prin valoarea lor, două piese de Marin Sorescu, *Răceala* și *A treia țeapă*. Bucurîndu-se de elogiile îndreptățite ale Danutei Bieńkowska, aceste două creații teatrale reprezintă o treaptă cu totul originală în concepția dramaturgiei istorice.

Atribuind valoare de simbol și metaforă evenimențialului istoric consemnat, Marin Sorescu îi conferă totodată semnificații filosofice, alăturîndu-l la modul paradoxal în perimetrul formalizării cu noțiuni prestigioase, precum cele de patriotism, libertate individuală și unitate națională, eroism și spirit de jertfă, moarte și nemurire etc. Cu unele puncte de plecare în *Povestirile despre Dracula*, dar și în pamfletele germane, fabula interferează registrele realului cu cele ale fantasticului, conducînd spre concluzii-adevăruri niciodată univoce, cu accentuate virtuți polisemice. Acest relativism precumpănitor la nivelul ideației plasează *A treia țeapă* în sfera literaturii dramatice moderne.

În această direcție — observă pe bună dreptate autoarea studiului — avansează și limba celor două piese despre Vlad Țepeș. Numai în aparență simplă și cursivă, operează cu o mulțime de aluzii literare, istorice și culturale aproape intraductibile. Calamburul, replica strălucitoare, surprinzătoare expresii cu iz medieval alături de lexicul televiziunii actuale, etc., drapează intenționat încărcăturile emoționale care răzbat numai parțial la suprafață, sugerate de ecourile unui cîntec popular sesizabile în curgerea frazei, în împerecherea cuvintelor. Sînt temeiuri pe care se reazemă autoarea atunci cînd afirmă că M. Sorescu n-a exprimat o atitudine unilateralizantă, mulțumindu-se mai degrabă să formuleze cîteva întrebări esențiale cu privire le personalitatea voievodului. *«Atracția piesei „A treia țeapă" constă în multitudinea problemelor și a sugestiilor, în considerarea ironică a ceea ce numim adevăr istoric, în neîncrederea față de orice lozinci răsunătoare»*. Astfel stînd lucrurile, deși Danuta Bieńkowska nu spune direct, aici, mai mult decît în creațiile dramatice dinainte, Marin Sorescu se situează, apreciem, ca ideație și mijloace de expresie scenică, între teatrul parabolic și cel al deriziunii.

Bogat în sugestii ce îndeamnă la meditații este și studiul Małgorzatei Semil, dedicat dramaturgiei și teatrului din România, oferind cititorilor polonezi o imagine de ansamblu asupra creației literar-scenice din ultimul deceniu. Autoarea distinge trei direcții tematic-metodologice, pe care le analizează amănunțit, ilustrîndu-le cu nume de creatori și piese reprezentative. Dominant în 1971, curentul dramaturgiei alegorice (I. Naghiu, T. Mazilu, I. Băieșu, I. Sîrbu, ș.a.) va scădea treptat în suprafața și gratuitatea metaforei, deși își continuă existența (F. Neagu, D. Solomon, R. Guga). Rodnică se dovedește, în schimb, interferența dintre direcția alegorică și aceea a teatrului de inspirație istorică în încercarea de a da răspuns la întrebări contemporane privind timpuri nu prea îndepărtate. Înăuntrul acestei modalități hibride sînt analizate mai insistent construcția, conținutul de idei, tipologia și finalitatea semnificațiilor în ultimele piese ale lui D. R. Popescu și Paul Cornel Chitic. După opinia comentatoarei, de mare succes se bucură de asemenea dramaturgia de moravuri (P. Everac, N. Tic, T. Popescu, ș.a.). În ultima parte, Małgorzata Semil se ocupă de problemele spectacolului, atestînd succesiunea generațiilor de regizori. De cele mai multe ori izbutită, este vizibilă intenția de a surprinde specificul fiecărei personalități într-o formulă definitorie. Importantă în cazul mai vîrstnicului Liviu Ciulei (lirism reflexiv) sau al celor din vîrsta de mijloc (Dinu Cernescu ori Cătălina Buzoianu — grija deosebită pentru transmiterea sensurilor metaforice), tentativa are rosturi deliberat orientative în cazul tinerilor D. Micu (imaginația plastică, muzicalitatea și simțul ritmului) și A. Visarion (rectitudinea sugerării ideii, mișcarea și ritmul scenic). Observațiile pertinente, cu deplină acoperire în fenomenologia creației dramatice și artei regizorale, sînt însă limitate doar de posibilitățile restrînse de documentare prin vizionarea directă.

Stan VELEA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CRONICA EDIȚIILOR

PROBLEME ALE VALORIFICĂRII MOȘTENIRII LITERARE

Problema moștenirii constituie una dintre direcțiile majore ale politicii Partidului Comunist Român în domeniul culturii, ea raportîndu-se la însăși existența noastră spirituală milenară, la tradițiile naționale progresiste, pe temeiul cărora se edifică noua cultură socialistă. Nu o dată, în cuvîntările tovarășului Nicolae Ceaușescu au fost omagiate operele unor străluciți exponenți ai geniului nostru național, ca Mihai Eminescu sau George Enescu, și s-a afirmat înaltul principiu potrivit căruia constructorii noii societăți din România de azi au datoria de a scoate la lumină și a păstra tezaurul cultural-artistic, de a-i spori valorile inestimabile, continuîndu-le spiritul de iubire de țară, de libertate și dreptate socială.

În Expunerea *la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982, Secretarul general al Partidului spunea :* «Nu se poate vorbi de educație patriotică socialistă, fără cunoașterea și cinstirea trecutului, a muncii și luptei înaintașilor noștri». *Referirea, care privește istoria națională, este aplicabilă deopotrivă istoriei culturii și implicit a literaturii, care va fi numită ca atare în cuvîntarea rostită la încheierea celui de-al doilea Congres al educației politice și al culturii socialiste. Istoria, se spune într-un alt capitol al* Expunerii *la Plenară, nu poate fi concepută în afara adevărului* «bazat pe fapte și documente», *iar alături de personalitățile politice sînt amintite și cele științifice și culturale.*

În opera de valorificare a moștenirii clasice trebuie să ținem seama întotdeauna de condițiile social-istorice, fără de care am risca exagerări și erori de apreciere, cum s-a întîmplat în perioada proletcultismului. Nu putem cere scriitorilor de acum o sută sau două sute de ani să fi avut concepțiile materialismului dialectic și să-i acuzăm că n-au înțeles o anumită problemă socială. Datoria cercetătorului este să explice și să interpreteze, folosindu-se de toate metodele care-i stau la îndemînă, spre a pune în evidență valoarea.

Istoria noastră literară, mai ales din ultima decadă și jumătate, a demonstrat, cel puțin în liniile ei mari, că lucrează în direcția acestui spirit creator. Sigur că mai rămîne încă destul de făcut și de făcut mai bine.

Departe de a fi o operație mecanică de simplă copiere și tipărire tale quale *a textelor de seamă ale scriitorilor din trecut, așa cum se mai consideră cu inocență de către unele persoane, prelucrarea și valorificarea moștenirii literare echivalează într-o mare măsură cu crearea instrumentelor de lucru. Nu se poate realiza o bună și mai ales completă istorie a unei literaturi, fără bibliografii, fără colecții de documente, fără o multitudine de monografii și sinteze.*

Principalul instrument de lucru îl constituie de bună seamă edițiile critice, *adică acelea menite să restituie complet opera scriitorului, inclusiv cu variantele ei. În acest sens, instituțiile specializate sînt Editura Academiei R.S.R. și Editura Minerva, care-și propun și uneori și izbutesc publicarea integrală a unor opere fundamentale.*

Firește că cea mai însemnată realizare din ultima vreme este tipărirea, la Editura Academiei, a volumului IX, Publicistică 1870—1877 *din seria* de Opere — M. Eminescu, *în continuarea ediției Perpessicius. Din păcate, acest vol. IX urmează după vol. VII, fără a fi apărut vol. VIII* (Teatru), *așa după cum la V. Alecsandri, vol. III, urmează volumului I, iar la Al. Odobescu, vol. III vine după vol. V, spre a nu mai vorbi de N. Bălcescu, unde vol. IV,* (Corespondența) *a inaugura ediția în 1964 și a fost urmat după 10 ani de... vol. I.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu alt fel arăta vechea serie de Opere *de la Editura Minerva. În ultimii vreo zece ani, editura a conceput colecții mai flexibile, chiar dacă uneori diferențele dintre ele sînt aproape insesizabile, ca de ex. între* Opere *și* Scriitori români, *sau între aceasta și* Restitutio. *A avut astfel posibilitatea să publice mai ritmic, uneori — e adevărat — cu regretabile sacrificii de sumar, ajungînd să încheie, într-un timp relativ scurt, ediția* Delavrancea *în 10 vol., să aducă într-un stadiu foarte înaintat ediția* V. Alecsandri, I. Slavici, Al. Macedonski, *iar în cadrul seriei* Opere, *ediția* L. Rebreanu, *ajunsă la vol. 11. În afara colecțiilor, trebuie să amintim ediția* G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, T. Vianu. *Sigur, nu putem cita aici toate titlurile publicate în ultimi ani, care uneori echivalează cu tot atîtea succese.*

Demn de semnalat mi se pare faptul că cel puțin două din edițiile citate sînt complete : G. Ibrăileanu *(ca sumar) și* L. Rebreanu — *nuvele, romane, teatru (și ca text) și că evenimentul editorial cel mai de seamă, alături de continuarea ediției* Eminescu *(prin apariția vol. IX) a fost reeditarea în 1982 a mult așteptatei* Istorii a literaturii române *de G. Călinescu, și ea cu text integral. Acestea sînt realizări capitale în istoria culturii noastre contemporane, apte să ne stimuleze în munca, deloc ușoară, de editare critică a marilor scriitori din trecut. ,*

Dar, din nefericire există un dar, *mai rămîn încă destule lucruri de făcut și de clarificat. Cu toate că ele au mai fost semnalate, o voi face și eu încă o dată.*

Edițiile critice, unele cu un demaraj excelent, se găsesc în ultima vreme într-o stare de scădere a pulsului, de anume stagnare nu numai la nivelul apariției, dar și la acela al finalizării lor. O vină o poartă și colaboratorii, care întîrzie uneori în mod nejustificat predarea manuscriselor către edituri, dar cel mai adesea justificat. Tarifele totuși scăzute, tergiversarea plăților nu sînt de natură să-l încurajeze pe editor și mai ales pe editorul tînăr, o adevărată rara avis *a cîmpului nostru de activitate. Se știe că în facultățile filologice (mă refer la cadrele didactice) și în institutele de cercetare, media de vîrstă depășește 40 de ani, cei care scriu fac ori critică literară curentă, ori lucrări de sinteză, foarte puțini se mai duc la arhive. Ca să meargă acolo, tinerii trebuie învățați și încurajați într-un cadru instituțional. Munca lor și nu numai a lor, să fie răsplătită și respectată. În curînd nu vom mai avea paleografi, specialiști în descifrarea vechilor texte, pentru că puținii absolvenți, de filologie clasică, de exemplu, sînt folosiți de ani de zile în alte domenii decît cel pentru care s-au pregătit și care ar avea efectiv nevoie de ei. Să amintim și un alt aspect, care ține într-un fel de același cadru tehnico-material. Starea avansată de degradare a periodicelor de la Biblioteca Academiei, lipsa unor aparate de proiecție corespunzătoare și a unor aparate de xerografiat, impun condiții de muncă deosebit de anevoioase, editorul urmînd să copieze de mînă sute și sute de pagini și (dacă mai sînt și după microfilme) să-și schimbe la răstimpuri foarte scurte dioptriile. Într-un asemenea cadru, să recunoaștem, nu întotdeauna foarte propice, îl vom căuta încă multă vreme pe editorul lui N. Bălcescu, care continuă a fi citit pe felii. Sîntem conștienți că unele texte ale scriitorilor din trecut ridică probleme de ordin ideologic, dar cu un bun comentariu de pe pozițiile filosofiei marxiste, credem că ele sînt în cea mai mare parte surmontabile.*

Și cu aceasta ajungem la «lumina adevărului, bazat pe fapte și documente», *asupra căruia ne atrăgea atenția, în materie de istorie, Secretarul general al Partidului. Este imposibil să scriem istoria culturii noastre naționale, respectiv a literaturii, dacă n-o cunoaștem în întregime. Omisiunile de opere sau de fragmente nu pot să facă altceva decît să știrbească și chiar să deformeze adevărul, nu o dată cu profunde implicații istorice și politice. Cel puțin în edițiile critice ale marilor clasici, care și așa se tipăresc într-un tiraj redus, de cîteva mii de exemplare, e de dorit să dispară croșetele, derutante pentru lectorul obișnuit și anulînd valoarea științifică a lucrării pentru cercetător. Cum să mai fie instrument de lucru o ediție pe care, din cauza omisiunilor, n-o pot folosi, fiind nevoit să apelez tot la cea veche sau la periodicul de acum un veac, dacă am norocul să-l găsesc la Biblioteca Academiei ? Curînd, riscăm să rămînem și fără acestea datorită — cum spuneam — stării lor de avansată degradare, și peste 10 sau 20 de ani va fi practic imposibil să mai editățm, de exemplu, opera publicistică a lui Eminescu sau Hasdeu, din lipsa textelor în cauză.*

Aspirația noastră nobilă trebuie să fie realizarea edițiilor fundamentale, a unui corpus *național de documente, așa cum există în marile culturi, și ea — să*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

recunoaștem — se materializează în colecții și volume ca cele amintite (exemplificativ), într-o acțiune temeinică începută cu ani în urmă. Totul este să fie continuată, și dacă se poate în condiții din ce în ce mai bune, cu o sporită exigență științifică. Aceasta e cea mai importantă datorie a noastră, de cercetători, editori și istorici literari, datorie față de cultura națională și față de urmași, care vor aștepta de la noi — ca de la unii care mai putem cerceta manuscrisele și publicațiile, încă nemineralizate — ediția integrală Eminescu. Să nu-i dezamăgim.

Al. SĂNDULESCU

G. Călinescu : *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

Reeditarea celei mai de seamă cărți a lui G. Călinescu. «Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent», constituie, fără îndoială, în procesul rodnic și de deosebite semnificații al valorificării culturale românești, cel mai important eveniment editorial al anului 1982, împlinind unul dintre deziderateele istoriografiei noastre literare contemporane. «Revista de istorie și teorie literară», întemeiată chiar de autorul acestei monumentale opere, consideră de datoria ei să supună dezbaterii specialiștilor recenta versiune editorială a «Istoriei...» călinesciene. Deschidem astfel paginile rubricii de față tuturor celor care doresc să-și exprime public opinia. Specificăm, de asemenea, de la bun început, că observațiile formulate pe întreg parcursul discuțiilor aparțin în mod exclusiv celor ce le semnează. În spiritul deplinei obiectivități științifice, «redacția» își rezervă dreptul ca să-și precizeze poziția de abia în final

Apariția celei de a II-a ediții din monumentala *Istorie...* călinesciană a fost considerată de întreaga presă literară, pe drept cuvînt, un eveniment al momentului cultural actual. Însă emoția firească, determinată de retipărirea unei opere fundamentale, nu trebuie să împiedice analiza modului în care această carte nepereche a moștenirii noastre literare a fost totuși reeditată. Respectă editorul integral spiritul ediției princeps ? Fidelitatea față de textul călinescian, repetat mărturisită de editor, reprezintă o constantă științifică a noii ediții ? Constituie cu adevărat *Istoria...*, în ediția 1982, «*o reeditare exemplară*» ? Să vedem lucrurile mai de aproape !

În scrisorile trimise de G. Călinescu lui Al. Rosetti între anii 1940—1941, problema iconografiei revine obsesiv, cu o frecvență similară unui lait-motiv muzical : «*Trimit imagini pentru clișat*» ; «*Avînd Academia la îndemînă pot aranja clișeele mai repede*» ; «*Trebuie să iasă sub raportul clișeelor o carte care să încînte ochii*» ; «*Cu clișee cît mai numeroase, cartea trebuie să fie feerică și cîteva probe făcute sînt foarte promițătoare*». Haina tipografică în care avea să toarne manuscrisul nu îi era deloc indiferentă : «*Modelul dumitale e bun și se poate culege* — îi preciza editorului. *Însă titlurile nu-mi convin. Cînd se vor întocmi suficiente pagini la prima corectură, ne vom învoi împreună asupra fizionomiei paginii.*»

Această puțin obișnuită insistență asupra iconografiei este subordonată unui distinct ideal, superior conturat în imaginația lui G. Călinescu, și pe care nu conține să-l repeta lui Al. Rosetti : «*Cartea are o dramatică a ei, ce se va vedea la lectura totală, o desfășurare de idei*», prin intermediul cărela «*se cade să dovedim că avem o literatură superioară care a consumat toate motivele literare.*» Idealul acesta dezvăluia un ardent patriotism, de o reală amploare și de o stringentă sinceritate : «*În concluzie, dovedesc că literatura română își are sediul mai ales în Ardealul ocupat (Coșbuc, Rebreanu etc.), pe versanții munților (Slavici), că teritoriul ei de formație este tocmai ceea ce ni se con-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

testă. Acesta e și adevărul. Vreau să pun o mică hartă cu geografie literară, distribuind ca în filologie autorii pe sol. Însă harta pură e inelegantă. Eu desenez destul de sprinten, totuși aș vrea o hartă de pictor ca periplele, mică, cu valuri stilizate la mare, burguri proiectate, munți în proiecție și nume proprii de înaltă caligrafie picturală, distribuite printre aceste elemente. Crezi că e nimerit? Ar avea cine s-o facă? Ar fi izbitoare pentru cititorul străin.»

Ulterioir, va renunța la hartă, dar ținînd seama de ansamblul general al ilustrării cărții, cu o grijă și o artă de adevărat arhitect al culturii, G. Călinescu a avut înaintea lui André Malraux viziunea unui «muzeu imaginar» al literaturii naționale, pe care îl realizează la dimensiuni încă neegalate.

Și abia simțit, raporturile se modifică vizibil. Dacă Al. Rosetti edita *cartea*, G. Călinescu gîndea și realiza înfățișarea ei grafică cu o rigoare, cu un simț al răspunderii și o grijă pentru fiecare amănunt neîntîlnite în analele literaturii autohtone. G. Călnescu precizа cu strictețe locul în text al fiecărei fotografii și nu admitea nici o derogare de la indicațiile sale; hotăra cu exactitate mărimea fiecărui clișeu și insista, uzînd de întreaga sa influență, ca dimensiunile stabilite să fie întocmai respectate. Este greu de crezut că personalul executant înțelegea totdeauna rațiunea unor asemenea dispoziții aparent bizare, tenacitatea, obstinația cu care G. Călinescu se bătea literalmente pentru înfățișarea iconografică a cărții, insistența obositoare cu care revenea asupra acelorași probleme. Însă iconografia, pentru procurarea căreia G. Călinescu a risipit o enormă energie, avea în concepția sa o limpede finalitate.

S-a afirmat adesea că G. Călinescu a luat ca model *Histoire de la littérature française* de Joseph Bédier și Paul Hazard, editată de Librairie „Larousse" în 1923, dar la comparare celor două texte aserțiunea nu se confirmă. În cartea lui Bédier și Hazard, imaginile îndeplinesc funcția ilustrativă comună. G. Călinescu imprimă iconografiei un caracter de necesitate, cu intenția de a transforma *Istoria*... într-un monument vizual, palpitînd de viață, în sensul superior al cuvîntului. Ilustrațiile fac corp comun cu textul, într-o inextricabilă țesătură, subordonate obiectivelor principale: crearea atmosferei specifice epocii pe de o parte, iar pe de alta adîncirea caracterului intuitiv al demonstrației critice.

Desenele, caricaturile, coperțile volumelor, paginile de titlu, frontispiciile de reviste, peisajele, gravurile, chipurile actorilor români și străini, afișele teatrale etc., etc. sugerează atmosfera epocilor istorice și reînvie o întreagă umanitate spirituală. Scrisorile, actele de stare civilă, filele manuscrise, fotografiile înfățișînd vîrstele felurite ale aceluiași scriitor sînt în totalitate subordonate reliefării în subsidiar a caracterologiei personalităților literare. Toate, fără excepție, sînt astfel orientate încît să înlesnească cititorului receptarea critică a textului, toate incluzînd o atitudine estetică distinctă, avînd rolul de a susține suplimentar judecățile valorice călinesciene. Afirmînd despre E. Lovinescu, de pildă, că, seara, după ședințele cenaclului „Sburătorul", *«redacta un comunicat pentru reviste în care ordinea asistenților se studia cu mare băgare de seamă»*, reproducerea fotografică a unui buletin manuscris, unde clasarea numelor proprii este vizibil modificată prin ștersături și reveniri, consolida definitiv impresia de ansamblu. Și exemplele pot continua.

Spre surprinderea noastră, tocmai acest lucru i s-a părut neesențial actualului editor al marii *Istorii*... călinesciene. La confruntarea iconografiei ediției princeps cu cea de azi, observăm că dimensiunile clișeelor stabilite de la început cu strictețe de G. Călinescu nu au mai fost respectate. Aproape toate fotografiile scriitorilor au fost aduse la aceleași dimensiuni, în genere 9/14 cm. Din multele exemple, menționăm portretele lui C. A. Rosetti de la sfîrșitul capitolului *Romanticii*, ale lui Nicolae Golescu și Gr. H. Grandea, fotografia pictorului Epaminonda Bucewski (introdusă de G. Călinescu pentru culoarea epocii), autoportretul lui V. I. Popa, fotografile lui Horia Petra-Petrescu, M. Codreanu, Ionescu-Quintus, P. Cerna, Gh. Brăescu, I. Valerian, G. Bărgăuanu, Tudor Mușatescu, Nichifor Crainic, Al. Claudian, Constantin Balmuș etc., etc.

În ediția din 1941, toate aceste fotografii și multe altele neamintite aveau fie dimensiunile de 4'6 cm., fie de 7,9 cm. Cînd G. Călinescu a hotărît pentru fotografiile lui Octavian Goga, M. Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu ș.a. dimensiunile de 9'14 cm., a făcut-o cu scopul de a reliefa suplimentar valoarea artistică a operei scriitorilor respectivi. Micșorînd mărimea celorlalte, introducea implicit două nivele estetice inferioare celui dintîi, ce susținеau vizual comentariul critic. Uniformizarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fotografiilor în ediția '82 este cu atît mai de neînțeles cu cît au fost păstrate la mărimea inițială, de 4/6 cm., portretele lui Radu Boureanu, Emil Gulian, Mircea Damian, N. Crevedia ș.a. Au fost înlocuite și cîteva fotografii. Gh. Brăescu din actuala ediție este altul decît cel știut din ediția princeps, iar Perpessicius este înfățișat la o altă vîrstă biologică decît aceea din ediția originară.

Neînțelegerea intențiilor lui G. Călinescu a determinat pe editorul Al. Piru să nu mai respecte, în general, nici așezarea în pagină a iconografiei, așa cum ne-o oferă ediția din 1941. Superficial, observația pare lipsită de însemnătate. La urma urmelor au fost reproduse aproape toate ilustrațiile ediției precedente. Spunem «aproape», deoarece, la capitolul *Romanticii*, G. Călinescu inclusese două expresive vederi cu *«ruinele cetății Baia»*; acum găsim una singură supradimensionată la 11,5/20 cm. Însă nerespectarea voinței inițiale a lui G. Călinescu demonstrează că editorul a socotit iconografia o simplă anexă!

În ediția din 1941, G. Călinescu așezase portretul domnitorului Al. Ghica, protectorul lui Heliade, sus, în coloana din stînga; acum a fost mutat jos, la sfîrșitul coloanei din dreapta. Or, ierarhia stabilită inițial de G. Călinescu nu era întîmplătoare: inculca ideea că domnitorul, aflat în vîrful piramidei sociale, veghease asupra scriitorului.

Deasupra paragrafului despre Octavian Goga, ce începe cu propoziția: *«Dacă din inima Sibiului o iei la vale pe lîngă vechile cazărmi austriace...»*, G. Călinescu pusese cu un scop precis gravura de epocă a orașului Sibiu. Într-adevăr, din mijlocul gravurii, un drum se deschide «la vale», pe lîngă amintitele cazărmi. Imaginea susținea întîia propoziție a descrierii, accentuînd epica secvenței. În ediția din '82, gravura a fost mutată pe pagina următoare și lianții dintre text și percepția vizuală, tălați.

În paragraful dedicat lui E. Lovinescu, G. Călinescu ordonase pe două pagini, față în față, clădirea cercului „Sburătorul", din strada Cîmpineanu, și caricatura lui Jiquidi, *«Cenaclul Sburătorului»*. Cele două imagini erau complementare. Rînduirea caricaturii pe pagina din dreapta avea rostul de a sugera, ironic, modul cum se desfășurau ședințele cenaclului în interiorul locuinței din stînga, și amîndouă sprijineau evocarea lui G. Călinescu însuși. Acum, prin așezarea caricaturii cu două pagini mai departe, legăturile lăuntrice dintre imagini au fost rupte. Să nu se obiecteze că noua ordonare a iconografiei a fost determinată de utilizarea unui alt corp de literă! Hazardul face ca în noua ediție, situarea în pagină, și la Goga și la Lovinescu, să reproducă ediția princeps.

Portretul lui Tudor Arghezi, cleric, în 1903, avea în ediția din 1941 o dedicație a poetului către un preot, dedicație semnată *«Théo»*. Neîndoielnic, G. Călinescu reținuse fotografia tocmai pentru această iscălitură. În ediția din '82, fotografia a fost absurd mărită și dedicația scoasă. Versurile manuscrise schimbate între T. Vianu *«și un coleg la un examen de bacalaureat»* («colegul» era chiar G. Călinescu), au fost puse de autor între strofa a treia și a patra a unei poezii de T. Vianu, spre a sugera mecanismul redactării; acum, editorul le-a plasat între două descripții de călătorie. Dsenele lui Asachi: *Rafael* și *Lacul Albano*, fixate de G. Călinescu la începutul paragrafului despre scriitor, fiindcă se refereau la biografia lui, au fost mutate la sfîrșit ș.a.

Inutil a continua. Dar prin introducerea arbitrară în text, iconografia și-a pierdut în bună parte funcția estetică din prima ediție, atenuînd implicit originalitatea cărții. Și, ciudat! Marea *Istorie...* călinesciană, în ediția a II-a, începe să semene, neașteptat, cu *Istoria...* lui Bédier și Hazard!

Mai grav este că însuși textul călinescian nu a fost integral respectat de noul editor. În *Notă asupra ediției*, p. XV—XVI, Al. Piru specifică, la punctul 5, următoarele: *«Reproducem în ediția noastră textele publicate de G. Călinescu în revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" în 1958 și 1959—1962...»*; la punctul 7, al aceleiași *Note*, adaugă: *«În ceea ce privește transcrierea textului, menționăm că s-a făcut păstrîndu-se formele de limbă existente (cu unele alternanțe: umor — humor; octombrie — octomvrie). Ortografia corespunde normelor în vigoare.»* Reținem, deci, că editorul s-a angajat să preia întocmai din revista *Studii și cercetări*... adaosurile și îndreptările făcute de G. Călinescu, care indica, totdeauna, cu exactitate, pagina și rîndul din ediția princeps unde urmau să fie introduse. Evident, toate completările lui G. Călinescu, tipărite sub directa sa supraveghere, reprezintă forma definitivă a textului marii *Istorii*... și ea trebuie respectată cu strictețe, pentru că are valoarea unui adevărat testament spiritual.

Colaționînd, deocamdată printr-un sumar sondaj, textul ediției princeps și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

al ediției Al. Piru cu materialul publicat de G. Călinescu în revista *Studii și cercetări...*, nr. 3, 1961, p. 531—560, și nr. 4, același an, p. 739—762, constatăm că editorul se abate, fără, cel puțin, o elementară justificare prealabilă, de la toate normele pe care, inițial, și le-a impus imperativ, cum era și firesc, cu atîta rigoare științifică.

Al. Piru scoate din textul călinescian cuvinte izolate și propoziții întregi, iar pe de altă parte introduce frecvent modificări stilistice, multe alterînd claritatea originară a frazelor călinesciene, fără să motiveze pentru ce procedează astfel.

De pildă, la G. Coșbuc *(Studii...*, 3, p. 534), G. Călinescu a adăugat : «... o anecdotă *Arabii și dracul* compusă de Coșbuc pe cînd era în clasa a VIII-a și a cărei temă o găsim la Rabelais și La Fontaine ; istorie a dracului păcălit fiindcă...» etc. ; în ediția Al. Piru (p. 583, col. I), propoziția *«și a cărei temă o găsim la Rabelais și La Fontaine»* a fost scoasă. Paragraful despre Radu D. Rosetti *(Studii...*, 3, p. 539) începe la G. Călinescu astfel : «La *Viața* colaborează și fecundul Radu D. Rosetti, fiu al lui D. Rosetti-Max...» ; Al. Piru (p. 593, col. I) transcrie : «La *Viața* colaborează și *fecundul fiu al lui* D. Rosetti-Max...». Însemnările de călătorie ale aceluiași sînt caracterizate de G. Călinescu *(Studii...*, 3, p. 539) prin cuvintele : «...deși fără pretenția de a fi altceva decît niște călăuze pitorești sînt lipsite chiar și din punctul acesta de vedere de percepție acută...» ; Al. Piru (p. 593, col. a II-a) modifică : «...deși fără pretenția de a fi altceva decît niște călăuze pitorești, sînt lipsite chiar *și pentru aceasta de percepție acută*...». În secvența despre C. Sandu-Aldea, G. Călinescu *(Studii...*, 3, p. 546) scrie : «...s-a născut la 22 noiembrie 1874 (după act ; în noaptea de 14 spre 15 noiembrie : după presupunerea scriitorului)» ; la Al. Piru (p. 635, col. a II-a), același scriitor s-a născut... de trei ori : «... la 22 noiembrie 1874 *(după acte la 24 noiembrie, spre noaptea de 25 după presupunerea scriitorului)*».

Adesea, Al. Piru nu așază completările aduse ediției princeps în locurile menționate cu minuțiozitate de G. Călinescu. De exemplu, G. Călinescu precizează *(Studii...*, 3, p. 535) că secvența referitoare la G. Coșbuc, traducător de poezie străină, să fie introdusă la sfîrșitul paragrafului ce încheie analiza liricii originale, terminat prin cuvintele : «...în chip obișnuit în literatură», și înaintea alineatului dedicat comentariului prozei ; Al. Piru (p. 590, col. I) o așază la sfîrșitul... citatelor din *Moartea lui Fulger*. La paragraful *Alți dramaturgi, (Studii...*, 4, p. 755), G. Călinescu notează : «Al. G. Florescu, ministru plenipotențiar, fiul generalului G. Florescu...» ; Al. Piru schimbă topica : *«Ministrul plenipotențiar Al. G. Florescu, fiul generalului...»*.

De multe ori, editorul intervine în structura textului călinescian. Secvențele despre Kernbach *(Studii...*, 3, p. 536), Emil Isac *(Studii...*, 4, p. 48), divizate de G. Călinescu în cîte două paragrafe, la Al. Piru (p. 591, col. I și p. 702, col. a II-a) sînt unificate. Dimpotrivă, paragraful despre Ioan S. Nenițescu *(Studii...* 3, p. 537), considerat de G. Călinescu un singur tot, la Al. Piru (p. 591, col. a II-a) este desfăcut în două alineate ș.a.

Al. Piru modifică timpurile verbale, singularul și pluralul substantivelor și nu respectă alternanțele fonetice existente în comentariul călinescian și nici în citatele reținute de G. Călinescu din opera diverșilor scriitori. Scrie G. Călinescu *(Studii...*, 3, p. 534) : «Un preot George Coșbuc n. 1894 murea în 1957)», „stilizează" Al. Piru. (p. 583, col. a II-a) : *«Un preot, George Coșbuc, n. 1894 a murit în 1957»*. În secvența din care am scos citatul, G. Călinescu folosește toate verbele la imperfect pentru a accentua senzația epică ; prin introducerea perfectului compus, editorul reduce propoziția la o simplă informație. Scrie G. Călinescu *(Studii...*, 3, p. 534) «se rezemnase», spre a păstra senzația de vechime, Al. Piru (p. 584, col. I) modifică *«resemnase»*. Menține G. Călinescu *(Studii...*, 4, p. 754), într-un citat din Caton Theodorian. «azvîrlia», Al. Piru (p. 719, col. a II-a) transcrie *«azvîrlea»* etc.

Aproape nu există pagină care să nu suscite observații similare, dar ne oprim, deocamdată, aici. Colaționarea integrală a textului necesită un amplu studiu ce depășește dimensiunile unei obișnuite cronici. Să nu ni se motiveze că «așa» a scris G. Călinescu. Grafia lui Al. Piru seamănă uluitor cu scrisul fostului său profesor !

Nu intenționăm cîtuși de puțin să întunecăm cu observațiile noastre sărbătoreasca, în sfîrșit, apariție a unei cărți monumentale pentru cultura română. Avem atît de rar bucuria tipăririi unei opere de excepție, încît nu ne putem reprima mîhnirea că *textul* și *spiritul* marii *Istorii a literaturii române de la origini pînă în prezent* nu a fost întocmai respectat !

Ion BĂLU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MATERIAL DOCUMENTAR

DIN INEDITELE LUI COSTACHE NEGRUZZI

În mapa «*C. Negruzzi. X. Opera. II. Proza*» (dosar nr. inv. 2758) din arhiva Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" am identificat următoarele texte autografe ale scriitorului :

I. [Noaptea]. Compunere originală sau — mai degrabă — traducere din franțuzește, această percepție în spirit preromantic a naturii în momentul înnoptării este o scriere de adolescență, din perioada cînd Costache Negruzzi, în vîrstă de 18 ani, funcționa ca diac la visterie și obținea primul său rang, acela de cămînar. Ne bazăm afirmația pe faptul că filele de manuscris (lungi și înguste), cerneala întrebuințată, caracteristicile grafiei și particularitățile de limbă sînt *identice* cu cele din ms-ul academic 670, redactat în 1826, și care conține și alte fragmente de traduceri : prima *Noapte* a lui Young, începutul de nuvelă *Duchesa Milanului* (datată : *1826, mart.)* și *Parte întâi* a unui roman englezesc neidentificat [1]. O variantă (tot autografă) a textului, intitulată *Noaptea,* cu numeroase modificări și lipsită de paragraful final, a fost descoperită printre hîrtiile lui Iacob Negruzzi de la Arhivele statului din Iași (col. „Documente", P. 896/37) și publicată în 1973 [2].

[NOAPTEA]

Noapte tăcută, cu ce dulceață vii să mă cuprinzi la poalile aceștii stînci îmbrăcate cu mușchiu ! Am văzut încă pe Febul în menuntul ce să pierdè după treptile acestor dialuri. El ș-au aruncat o de pe urmă zîmbire printre pîcla cè ușoară, cari, asămine unii gaze de aur, era întinsă pe podgorii, pe livezi și pe cîmpii. Toată fire, înflăcărată de dulce reverberație de purpur care strălucè pe brîile nourilor, sărba purcedirea sa. Păsărelile îi cînta cîntare lor cè de pe urmă și căuta cu soțiile lor siguranția în cuiburi. Păstoriul, întovărășit de umbra sa ce să prelungè, cînta în buciumul său, întorcîndu-să la colibă, cîntecul său cel de sară, cînd, tras de o pace, am adormit cu dulceață.

Tu ești, filomeli, cari prin duioasile tale axenturi, m-ai dișteptat ? Oare este vreun fon ce stă de pîndă ? Sau îi vreo nimfă fricoasă cari umblă prin dumbrăvile celi tufoasă ? Ah ! Cum tot prinpregiurul meu esti frumos ! Cum lăcuința aceasta dormitiază liniștit ! Ce dulci îmbătari să răvarsă în inima mè cè săltătoare !

Cu un aer frumos, ochii miei să primblă prin posomorîtul codru și să odihnesc cînd pe poienile pe care le luminiază luna, după ce pătrunde bolta cè îndesită a clătitoarelor frunză, cînd pe acest scaun acoperit cu mușchiu, sau pe verdiața această undătoare, sau pe crenguțile celi tremurătoari ce să întind în întunericime. Adesăori, lovită de închipuirile celi deșănțate a încujbatelor bîrnețâ, sau a crengilor ce să clătesc în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întunericime, sau a negrilor umbre a nopții, privirea mè, să oprești de spaimă, adesăori iarăși, să primblă pe valurile ce să saltă ca niște lumini pe părăul cel negru a căruia unde să aruncă în preajma mè. Pentru că Febi, șăzind în carul său tras de ciute ușoare sau de bălauri cu trupul solzos și rătund, să liagănă pe creștitul cel răsfățat a copacilor.

Ce mirozną sănătoasă voi răsuflați, duioasă flori! Și tu, viorică drăgălașă, cari nu te dezvăleștí decît în vremea nopții, ca să răverși balsamicește tali mirozne! Ah! ce miros dulce răsuflați într-această întunericime! Nevăzute, și făr' podoaba cè fudulă a strălucitoarelor văpseli, voi sinteți vîndute de disfătarea ce gust, voi legănați în sînul vostru cel vesăl pe zefirii adormiți, care obosîse a să juca prin pregiurul vostru în curgirea zilii, și carii află la dișteptarea lor o adunătură de roauă, păstrată în curatile pahară a frunzilor voastre.

Dar ce țipet ascuțit, ce cîntari răgușîtă să aude din sînul aceștii așăzături băltoasă? Aceștia sînt broateci mici de rug, ce șăd pe frunză cîntînd cîntecul lor cel adormitoriu, întovărășit de glasurile mai îngroșate a broaștelor ce lăcuiesc în învecinatul iaz între care eli să clatină pe papură fluturătoare, să odihnesc în stuh și, rădicîndu-și capitile cele verzi din fundul bălților, cîntă frumusățile lunii, vesăli în cîntarea lor cè răgușîtă ca și privighitoarea în melodioasile sale axenturi.

(f. 55—56)

II. [Prefață la traducerea poemului „OSCAR D'ALVA" de Byron]. Nota trebuia desigur să prefațeze traducerea poemului *Oscar of Alva* de Byron, publicată în 1841 în *Spicuitorul moldo-român*[3]. Nu cunoaștem motivul pentru care autorul sau (mai probabil) redactorii revistei au reunțat la ea, deși se justifica pe deplin, ca argument al ideii ilustrate de tălmăcire, *«că se poate scrie cu literile strămoșești mult mai bine decît cu cele străine»*, chirilice. Singurul comentariu care însoțește textul poemului este, în orice caz, mai puțin explicit: *«La scrierea românească cu literele strămoșilor noștri latini, s-au întrebuințat ortografia d. Eliad. Aceasta ni s-au părut mai potrivită cu limba noastră»*[4]. Se dau și principalele echivalente ortografice, dar, după cum se vede, nu se motivează îndeajuns experimentul folosirii alfabetului latin și a ortografiei heliadiste. Pe lîngă aprecierile asupra operei lui Byron, se cuvine neapărat să reținem, din prefața sacrificată, una din cele mai clar exprimate opinii ale lui Negruzzi cu privire la limba română: *«o limbă ca toate limbile, și deși în pruncie, poate mai frumoasă decît multe altele»*. O credea și o spunea cel care cu un an înainte o și dovedise, *ad vitam aeternam*, cu *Alexandru Lăpușneanul*.

[PREFAȚĂ]

Traducătorul acestei traducții n-a avut nicidecum pretenția a arata pe Lord Byron românilor; el știe ce a zis Voltaire, că poeții nu se traduc. Dacă ar fi știut englezește, poate ar fi cutezat a întreprinde o traducție a vreunui poem a lordului poet, și neapărat atuncea s-ar fi apucat nu de *Oscar d'Alva*, ci de *Ghia[u]rul*, de *Corsarul*, de *Lara*... cine știe de nu cumva de *Don Juan*... Din norocire nu știe englezește, și românii scapă cu frica.

Nimic altă el n-a vrut, decît s-arate streinilor (românilor) că limba românească e și ea o limbă ca toate limbile, și deși în pruncie,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poate mai frumoasă decît multe altele, că se poate scrie cu literile strămoşeşti mult mai bine decît cu cele străine şi că numai atunci românii vor putea avea o gramatică. În sfîrşit, ortografia ce el a întrebuinţat e acea socotită mai potrivită cu felul limbei de barbaţi literaţi care s-au gîndit mult la ea.

Traducătorul n-a păzit nici un metru sau cadenţă la versurile lui, căci n-avu scop a face poezie, ci a scrie un ceva cu litere romane.

În sfîrşit, el previne pe binevoitorul cetitor că el este un om foarte flegmatic şi nu se va supara şi nici va răspunde la nici o critică ce va trage astă bagatelă. Timpul îşi urmează cursul ; oamenii trebuie să se ţină de el. Românii au făcut oarecare înaintare în civilizaţie. N-ar trebui oare, cînd am lepadat şlicul şi barbele, să lepadăm şi nişte litere care nu sunt ale noastre ?

(f. 105)

III. [Duca Vodă]. În scurta sa autobiografie din 1843 — descoperită şi editată relativ recent de Paul Cornea[5] —, Costache Negruzzi aminteşte, între operele sale «manuscriptu», una intitulată *Duca Vodă*. Observînd că o asemenea operă *«n-a fost publicată sub formă antumă, nici postumă şi nu s-a găsit printre hîrtiile scriitorului»*, Paul Cornea a emis ipoteza că *«lucrarea „Duca Vodă", menţionată în autobiografie, e una şi aceeaşi cu „Palatul lui Duca Vodă", publicată în „Columna lui Traian"* [în 1874 — n.n.], *autorul ei fiind Costache Negruzzi şi nu Alecu Russo»*, cum s-a socotit dintotdeauna pe baza unei mărturii a lui Alecsandri. *«Deşi argumentele care pledează în favoarea paternităţii lui Negruzzi sînt [...] de-a dreptul concludente* — opinează Paul Cornea în încheierea demonstraţiei sale — *recunoaştem că pînă la găsirea unei probe materiale decisive (ceea ce e îndoielnic că se va întîmpla vreodată !) e legitim să nu considerăm problema închisă»*. Într-adevăr, problema rămîne în continuare deschisă, căci, iată, o pagină despre Duca Vodă, scrisă de mîna lui Negruzzi, există, chiar dacă ea nu reprezintă o lucrare finisată, ci, dimpotrivă, o simplă ciornă cu cîteva date biografice ale domnitorului. Prin absolut toate amănuntele de conţinut, ca şi prin unele formulări identice, pagina aceasta se dovedeşte a fi un rezumat al capitolelor cu privire la Duca Vodă cel Bătrîn din *Letopiseţul* lui Neculce (publicat de Kogălniceanu de-abia în 1845, dar accesibil lui Negruzzi chiar şi mai înainte, aşa cum s-a întîmplat şi cu cronicile lui Ureche, Miron şi Nicolae Costin, izvoarele lui *Alexandru Lăpuşneanul)*. Desigur, deocamdată e foarte greu de spus — proba nu ni se pare «decisivă» — dacă «fişa» a fost extrasă în vederea compunerii unei opere pur descriptive, de felul *Palatului lui Duca Vodă* (în care, *nota bene*, nu se regăseşte nici un amănunt), ori, aşa cum înclinăm să credem, cu scopul de a constitui canavaua istorică a unei nuvele, eventual împărţite în capitole, purtînd — de ce nu ? — motto-uri la fel de sugestive ca cele din *Alexandru Lăpuşneanul : «Vodă va, iar Hîncu ba»*, *«N-avem lapte, căci au mîncat Duca Vodă toate vacile din ţară»*... Pe de altă parte, nu excludem nici posibilitatea ca *[Duca Vodă]* să reprezinte forma brută, strict documentară, a vreunei notiţe cu caracter informativ, fiind întocmită după aceleaşi principii ca şi *Bogdan Vvd.*, de pildă, contribuţie de circumstanţă pentru un calendar popular[6].

[DUCA VODĂ]

Duca Vodă era din Rumeli. Şi viind în Moldavia de copil mic, au slujit copil în casă în vremea lui Vasilie Vvod. Şi însurîndu-să, au luat pe Anastasia, fiica lui Dabija Vvod, în vreme cărui se făcuse şi visternic, iar murind Dabija au încăput domn. Aducînd mulţi greci cu el din Ţarigrad, au invitat minie boierilor, care, aţîţînd o răzvrătire supt comanda lui Hîncu şi a lui Durac Serdar, au venit în Ieşi, unde nemulţămiţii unindu-să cu ei, ca lupii s-au slobozit asupra grecilor, tăind şi omorînd fără milă vinovaţi-nevinovaţi. Duca, nefiind în stare a să împotrivi norodului, au ieşit din Iaşi şi au trecut Dunăre. De acolo, par-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lemintînd cu rebelii, i-au liniştit, învoind la toate ceririle lor, din care cea întâi era disţerarea grecilor. Vodă va, iar Hîncu ba.

Viind Duca cu al 3-le domnie la 1679, avea însărcinare şi de hat[man] Ucrainei, dar aţiţîndu-să boierii nemulţămiţi di casa lui D. Cantac[uzino], au făcut cărţi minciunoase cătră lăpuşneni şi orheieni din parte lui Canta[cuzino], sfătuindu-i să se rădice cu oştile. Iar căpit[anul] Decusară ,primind scrisorile, au discoperit complotul. Atunci Duca au tăiat pe trei boieri, Vasiliţă Gheuca vist[ernic], Gheorghi Bogdan jic[ni]cer şi Lupu sluger.

Însărcinat fiind însă de datorie, au scos năpăşti pe sate şi bătea pe boieri cu buzduganu, iar pe zlotaşi cu un baston cu trei muchii, jăcuind, sărăcind cu desăvîrşit ţara, oamenilor le da foc şi-i schinjuia. iar pe fimei le lega de tinde şi le închidea pe la simeni. Purcezînd împre[ună] cu Şerban, domn muntenesc, la Viena, cu oştile turce[şti] la 1683, cînd s-au întors au venit la Domneşti cu puţine oşti, căci oştile să risipisără. Iar caimacamii au fugit, unul la unguri, altul la leşi, unde să afla Petriceico, pe care învitîndu-l, au venit în Moldova cu oşti leşăşti şi cu moldoveni pribegi, şi îndată au trimis un poghiaz de 500 [leşi] şi moldoveni ca să prindă pe Duca. Duca, părăsit de toţi, abia avea vreo 140 slujitori, însă şi aceia, unindu-să cu leşii, au întrat în ourte şi l-au ,prins şi, luîndu-l, l-au ,pus într-o săniuţă proastă, numai cu doi cai, unul alb, altul negru, cu hamuri de tei, şi ajungînd într-un sat lîngă Suceavă, au cerut la o femeie puţin lapte să mănînce, iar ea i-au răspuns : «N-avem lapte, căci au mîncat Duca Vodă toate vacile din ţară, de l-ar mînca viermii iadului cei neadormiţi» — căci nu ştia că acela este Duca Vodă. Acele auzind el, au plîns cu amar.

În scîrbă şi ticăloşie au murit la Liov.

(f. 52)

IV. O vizită domnească. Scrisoare la un prieten. Subtitlul — *Scrisoare la un prieten* — şi aspectul confesiv-evocator al scrierii constituie dovezi sigure că *O vizită domnească*, odată terminată, trebuia să facă parte din ciclul *Negru pe alb*, alături de celelalte atît de savuroase «scrisori» din volumul *Păcatele tinereţelor*. Tot subtitlul, dar şi caracteristicile grafiei, specifice epocii de maturitate a scriitorului, ne îndreptăţesc să credem că *O vizită domnească* a fost începută după ce Negruzzi s-a hotărît să-şi strîngă unele texte eterogene, mai vechi şi mai noi, în ciclul *Negru pe alb (Scrisori la un prieten)*, aşadar înainte de 1857, anul apariţiei *Păcatelor...*, însă după 1849, anul mazilirii lui Mihail Sturdza (*«M.S.»* din text). N-ar fi exclus ca schiţarea acestor amintiri să fi fost prilejuită de reîntîlnirea lui Negruzzi cu Sturdza la Ems, în 1855.

Desigur, «vizita domnească» ce urma să fie pe larg evocată nu este aceea, cunoscută, pe care Mihail Sturdza şi a doua sa soţie, Smaranda Vogoride-Sturdza, au făcut-o prin 1843 sau 1844 la Trifeştii-Vechi, în scop curativ, pentru ca doamna, făcînd *«băi de Prut»*, după moda vremii, să se vindece de sterilitate. Atunci scriitorul nu era singur la moşie, era căsătorit şi avea deja doi copii, după cum ne informează memorialul *Din copilărie* (cap. III şi VIII) al lui Iacob Negruzzi [7].

O VIZITĂ DOMNEASCĂ

SCRISOARE LA UN PRIETEN

Îmi cei o relaţie asupra vizitei ce ai auzit că domnul nostru M. S. mi-a făcut la moşie. Deşi nu este nimic deosebit, însă fiindcă tot ce priveşte pe un stăpînitor, interesează, voi împlini curiozitatea d-tale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu te aştepta însă la anecdote, îţi spui mai nainte, căci n-ave[m] a face cu un Enric IV, cu un Iosif II, cu un Frederic II, cu un Alecsandru I, ci curat şi simplu cu un prinţ ce nu-şi bate capul după d-alde acelea.

Mă aflam singur la moşie, mînios pe nătînga mea muză care nu vrea să m-asculte, încît, în deznădejde de a putea scoate ceva de la ea, îmi mărginisem pitricirea cu privirea luncei cîmpeşti, cu vînătoarea, cu scăldatul, cu desenul şi apoi seara, după ce ascultam buciumul şi talancile oilor care să primbla pe şesul ce încunjură ograda mea, apoi le răspundeam fluierînd vro uvertură de a lui Rosini sau vro arietă de a lui Belini, fără a mă gîndi la tact şi la armonie, căci eram sigur că pentru oamenii mei nu eram mai puţin decît răpauzatul Mozart. Adaoge pe lîngă aceste, dacă ţi-e dragă varietatea, horile flăcăilor şi fetilor duminica în grădina mea, în auzul unei alăute scîrţiitoare şi a unei cobze, călăria, cînii de vînat, horile aceste care făcea pe şvabul meu grădinar să jure nemţeşte, tunînd şi pleznind că-i umplu florile de colb. Şi pentru ca să săvîrşeşti tabloul, nu uita că eram slobod, fără enteres politic sau erotic, şi vei avea o idee de pitrecerea de ţară şi că aveam dreptate să uit cîte mai sînt Iaşi pe lume.

(f. 54)

Andrei NESTORESCU

---

[1] Vezi «Scrieri literare inedite (1820—1840)», alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu, Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 219—224. [2] În «Documente», vol. I, ediţie, note, glosar de Gh. Ungureanu, D. Ivănescu, Virginia Isac. Coordonator : Gh. Ungureanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 179—180. [3] «„Oscar d'Alva", poem de Lordul Byron», în «Spicuitorul moldo-român», april-mai-iuni, Iaşi, 1841, p. 48—62. [4] «Ibidem», p. 139. [5] Paul Cornea, «O autobiografie necunoscută a lui Costache Negruzzi», în «Limbă şi literatură», XXI, 1969, p. 53—61. [6] Vezi C. N., «Bogdan Vvd», în «Calendar pentru poporul românesc pe anul 1845», IV, Iaşi, 1845, p. 193—194. [7] Iacob Negruzzi, «Din copilărie», în vol. «Amintiri din „Junimea"», Editura Viaţa Românească, Bucureşti, [1921].

IN MARGINEA «TEZEI DE DOCTORAT» A LUI MIRCEA ELIADE

Cine străbate textul Tezei de doctorat *a lui Mircea Eliade, pe care* Revista de istorie şi teorie literară *începe s-o publice, în foileton, în paginile acestui număr, are în mod firesc sentimentul că se găseşte în faţa unei lucrări de certă valoare, ce constituie, fără îndoială, un moment de seamă în definirea mai exactă a formării personalităţii savantului român. Ea reprezintă de fapt prima sinteză ştiinţifică de largi dimensiuni, prin care Mircea Eliade abordează în cariera sa domeniul complex al cercetării comparate a istoriei religiilor şi, în acelaşi timp, marchează cea dintîi confirmare oficială a rezultatelor unor intense investigaţii documentare, întreprinse de fecundul romancier şi eseist în perioada studiilor sale în India.*

Referirile epistolare din epocă, precum şi diversele mărturisiri ulterioare — fără a mai lua în consideraţie demersurile memorialistice de astăzi ale reputatului autor al romanului Maitreyi *— lasă să se înţeleagă că teza* de doctorat *închide o etapă în destinul tînărului Mircea Eliade. În realitate însă, privind în perspectiva întregii sale creaţii ştiinţifice, s-ar putea spune că acest text deschide o cale, inaugurează o serie. El oferă astfel celui interesat forma primară, faza incipientă a elaborării unei monumentale opere.*

Publicînd, în 1936, Yoga, «essai sur les origines de la mystique indienne», *Mircea Eliade arăta, în* Avant-propos, *că* «cet essai, écrit en anglais en 1931, a été amplifié et traduit en roumain par l'auteur, en 1932. Le texte français a été redigé d'après la version roumaine par M. S. Rivain». *Avem acum sub ochi redactarea românească, sau cel puţin o*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

parte din ea, de la care, prin succesive reveniri și reelaborări, savantul a ajuns, după aproape trei decenii, la realizarea cunoscutului tratat *de circulație mondială. Pe baza ei putem constata de asemenea că* teza de doctorat *se diferențiază simțitor, nu numai ca structură, dar și ca modalitate de abordare a problemelor dezbătute și analizate, față de monografia tipărită în 1936. Contrar, deci, afirmațiilor autorului ei,* teza de doctorat, *intitulată* Psihologia meditației indiene — «studii despre Yoga» —, *alcătuiește un text independent, ce poate fi consultat ca atare și apreciat cu meritele și scăderile lui, inerente perioadei în care a fost scris. Stilul său strict științific, cu o expunere amănunțită, aproape didactică, a bibliografiei critice, scrupulozitatea metodică încorsetînd orice tentație spre divagare, reducînd supozițiile atît de dragi tînărului eseist doar la consemnarea opiniilor acreditate în studiile orientalistice ale vremii, ne fac sesizabilă încă de pe atunci rigoarea erudită a autorului.*

Teza de doctorat, *cuprinzînd 216 file dactilografiate, structurată în șapte capitole și un* apendice *(conform* «Tablei de materii»), *a fost susținută de Mircea Eliade, în 1932, la Facultatea de filosofie a Universității din București. Textul acesta numerotat, este precedat de un succint* Curriculum vitae *pe care îl transcriem aici. El se găsește dactilografiat pe o filă nenumerotată :*

«Născut la 9 martie 1907 * în București.

Absolvă liceul în 1925, curs real și modern.

Licențiat în filosofie în toamna 1928, cu o teză despre Filosofia Renașterii. În primăvara 1928 lucrează la Roma cu prof. Giovani Gentile (Istoria filosofiei) și prof. Ernesto Buonaiuti (Istoria creștinismului în primele patru secole).

În toamna 1928 pleacă în India, înscriindu-se pentru doctorat la Universitatea din Calcutta, Departament Of Letters , secția Filosofie orientală.

Lucrează cu prof. S. N. Dasgupta pînă în toamna 1930, pregătind o teză de doctorat asupra meditației Yoga și un lexic tehnic al filosofiei indiene. În septembrie 1930 pleacă pentru 6 luni în Himalaya, pentru a culege informații asupra tehnicii meditației.

La întoarcere rămîne la Benares, lucrînd la Sanskrit College.

În vara 1930 ține primul curs de istoria comparată a religiunilor la Universitatea din Vishvabhârati (Shantiniketan). Face comunicări la Congresul orientaliștilor din Lahore (decembrie 1930). E ales membru activ în Asiatic Society of Bengal. Colaborează la „Ricerche Religiose" (Roma), „Revista de Filosofie" și „India Historical Quarterly" (Calcutta)».

Cea de a doua filă, nenumerotată, cuprinde în continuare curriculumului vitae *următoarea indicație :*

«Lucrarea de față coprinde versiunea românească a părții I dintr-o monografie asupra contemplației indiene, redactată în limba engleză la seminarul de filosifie orientală de sub conducerea profesorului SURENDRANATH DASGUPTA de la Universitatea din Calcuta».

Revine, așadar, și aici specificarea privitoare la o versiune anterioară în limba engleză, a lucrării. În notațiile succinte din Șantier *(Editura Cugetarea, 1935) găsim, dealtfel, informații diverse asupra mersului acestei prime redactări.* Teza de doctorat are *însă avantajul, și meritul totodată, pentru noi cel puțin, de a fi scrisă în limba română, limba maternă a lui Mircea Eliade.*

Constantin POPESCU-CADEM

* Adevărata dată a nașterii este 28 februarie 1907, conform actului de naștere cu nr. 1596, din 1-III-1907. Chiar după stilul nou nu putea fi 9 martie. S-a strecurat, probabil, o greșeală de dactilografiere aici. Vom reveni cu o altă ocazie asupra acestei chestiuni.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Adrian Marino, Littérature roumaine — littératures occidentales. Rencontres, *Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1982, 215 p.*

Cu o exemplară consecvenţă şi continuitate, (prin volume apărute la noi sau în străinătate, prin studii sau prin comunicări în forum-uri internaţionale), Adrian Marino s-a impus ca exponent al unei concepţii originale, coerente şi solid articulate privind statutul şi obiectivele cercetării literare. Care sînt — privite de la mare altitudine — exigenţele prioritare ale acestui program ambiţios ? În primul rînd *generalizarea teoretică* (teoria şi ideologia literară) ca bază de decolare şi, respectiv, ca ţintă (într-o semnificativă circularitate de tip hermeneutic) a investigării empirice. Apoi. *pluralismul metodologic* care impulsionează dar şi exploatează plenar *integrarea diferitelor nivele* ale obiectului de cercetat (de la cel documentar-factologic la cel tematolgic, stilistic, poetic etc.) în ansambluri coerente şi semnificative, ale căror componente se iluminează reciproc. În fine — dar nu în ultimul rînd — *militantismul* (un concept îndeobşte rar întîlnit în cercetarea literară) definit ca *telos* al tuturor disciplinelor interesate de literatură. Ele sînt astfel chemate să se implice în marile confruntări de idei ale contemporaneităţii, să devină dinamice (în sensul etimologic al cuvîntului *dynamis*), să se subordoneze exigenţelor concrete ale propulsării unei culturi pe orbita marilor valori universale.

Cartea la care ne oprim în rîndurile de mai jos — *Littérature roumaine — littératures occidentales. Rencontres*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucarest, 1982 — reprezintă o aplicare fructuoasă a principiilor mai sus enunţate, pe terenul mişcător al comparatisticii, una din numeroasele discipline literare aflate (cum s-a mai spus) în plină «criză de creştere».

Lucrarea include *in limine* un program teoretic, în care autorul îşi justifică ferm opţiunile : pe cele privind obiectul de studiu (momente-cheie ale modernizării culturii române), pe cele metodologice, şi, mai ales, pe cele privind statutul şi priorităţile comparatisticii româneşti. În paranteză fie spus, într-o epocă de excesivă calofilie a discursului exegetic, — care se mulează pînă la pierderea totală a identităţii, pe propriul său obiect, — într-o perioadă de nu mai puţin agresivă suspiciune a pozitivismului îngust faţă de glosele teoretico-metodologice — taxate de «fastidioase» sau «tehniciste» — o luare de poziţie atît de tranşantă în favoarea rolului modelant al teoriei este, la noi, un reconfortant *hapax legomenom*.

Materialul adus în discuţie (spicuim la întîmplare : geneza ideii de realism ; ossianismul românesc ; imaginea lui Baudelaire în conştiinţa poetului român ; impactul curentelor de avangardă în literatura română ; sorgintea iluministă a conştiinţei apartenenţei noastre la spiritul european etc.) precum şi modul în care este manipulat, permit în final desprinderea unor concluzii cu o marcată semnificaţie euristică pentru comparatistica românească, aflată încă în căutarea profilului propriu. Orice studiu al influenţelor ideologice şi literare trebuie să ţină seama de condiţiile particulare şi de ritmurile specifice în care literatura română *re-modelează* şi *selectează*, în procesul complex al *recepţiei*. Comparatismul trebuie întotdeauna să ia în considerare clivajul dintre conştiinţa ideologică şi literară, pe de o parte, şi creaţia propriu-zisă, pe de alta, ca nivele receptoare distincte şi autonome. În plan metodologic, programul comparatist ilustrat aici de Adrian Marino subliniază convingător neajunsurile unor cercetări tradiţionale (în mod fatal *parţiale*), cum ar fi cele de tipul *Stoffgeschichte* sau *la fortune de...* ; sau cele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vizînd epuizarea surselor documentare — într-un elan pozitivist miop, care transformă factologia într-o finalitate fără scop.

Tendințelor și orientărilor sectoriale și limitative numite mai sus, Adrian Marino le contrapune o viziune pluralistă și integratoare, cerînd comparatistului să-și conceapă obiectul ca pe un sistem ierarhizat de nivele interdependente, tinzînd, pe cel mai înalt palier de referință, să se identifice cu însăși noțiunea de Literatură. Corolarul metodologic al acestei ipoteze este rolul dominant și organizator al teoriei în planul discursului exegetic. Comparatistul este deci, prin aceasta chemat, citățm : *«să grupeze totalitatea datelor de care dispune în scheme sintetice, a căror menire e să confirme și să definească cu claritate anumite structuri idelogice și literare»*. O perspectivă pe care Adrian Marino o numește, în altă parte, simultană și inductivă, sintetică și totalizantă, o *«tehnică a anacronismului deliberat»*, utilizînd aici o formulare celebră a lui Borges. (Vezi : *Caiete critice*, nr. 11, 1982, pp. 15—16).

Pe scurt, un punct de vedere original și îndrăzneț care propune transformarea comparatisticii în bază de pornire a teoriei literare, și, reciproc, întemeierea cercetărilor de comparatistică pe principii teoretice ferme.

În încheiere — recurgînd la un termen drag autorului — vom spune că Adrian Marino însuși se supune comandamentelor militantismului în cercetarea literară Și încă într-un dublu sens ! Mai întîi ca practician convins al comparatismului militant, așa cum a fost definit mai sus, și, pe lîngă asta, ca... militant neobosit, prin toate mijloacele în favoarea unui atare militantism

Din păcate, în domeniul practicii comparatiste, Adrian Marino a găsit în decursul vremii mai puțini adepți la noi decît în alte părți, unde cărțile sale au stîrnit o emulație cu rezultate palpabile. Un asemenea neînduplecat ascetism teoretico-metodologic sperie probabil spiritele literaților legănați de confortabilul adagiu «românul e născut poet». Sau, — cine știe ? —, se verifică astfel un trist și cunoscut adevăr că «nimeni nu-i profet în țara sa». Semne de ultimă oră arată totuși că sămînța aruncată începe să rodească și că avocatul pledant al unei atît de nobile cauze nu va mai rămîne multă vreme purtătorul unei «vox clamantis in deserto».

Monica SPIRIDON

Ion Bălu, Viața lui G. Călinescu, *Editura Cartea Românească*, 1981

Îndeosebi după *Bibliografia* publicată în 1976, nu i se poate contesta lui Ion Bălu stăpînirea documentară a subiectului și, în speță, chiar o certă înțelegere a personalității lui G. Călinescu. Contribuția sa în materie este, în orice caz, una de fundament, pentru care — date fiind condițiile actuale de lucru ale unui «documentarist» — nu-i vom putea fi niciodată îndeajuns de recunoscători. Profesorul laborios de la Cîmpina a ales calea austeră a bibliotecii și a scrisului bazat pe documente, demonstrînd, acelora care scriu memorii, articole ocazionale, sau țin conferințe comemorative, că a învățat cu adevărat lecția călinesciană despre criticul și istoricul literar... Iar recenta sa lucrare — *Viața lui G. Călinescu* — vrea să fie o dovadă, aproape mimetică față de metoda magistrului evocat (de vor urma... volumele dedicate *Operei !*). Să nu o comparăm, totuși, cu ilustra *Viață a lui Eminescu* din 1932 !

Oricărei biografii, cu atît mai mult uneia dedicate unei personalități atît de complexe ca G. Călinescu, trebuie să i se dea o coerență și o semnificație — pentru a nu deveni o simplă relatare de fapte. Ion Bălu a vrut *«să alcătuiască un portret al vieții și al omului»* (p. 435), ceea ce și... alcătuiește ; însă mozaical, iar, cînd e vorba de «Divinul Critic», noi am fi dorit și relevarea unui sens superior. În *Viața Poetului* — capitole precum *strămoșii, părinții, nașterea și copilăria, școlar, privatist* etc. — aveau scopul subiacent de a explica creația poetică ulterioară, de a disocia faptul biografic de asimilația livrească etc. Ce sens au însă, la Ion Bălu, incursiunile în biografia părinților, reali și adoptivi ai lui G Călinescu ?! ...Copilăria chinuită ? — dealtfel destul de puțin cunoscută, ca amintire formativă ! Lupa freudistă — S. Freud e citat în franceză la p. 55 — produce astfel de constatări : *«Copilul avea două mame, dar în familie s-a bucurat de statutul incert al orfanului : mîngîieri rare, apostrofări dese, indiferență mai totdeauna»* (p. 13) ; sau : *«Dar șansa a fost și a autorului însuși. Mediul afectiv anormal a declanșat impulsul compensator. La vîrsta cînd majoritatea oamenilor își încheie formația*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

intelectuală, destinul orînduiește astfel lucrurile, încît, sub egida unor părinți spirituali, viața să înceapă pentru G. Călinescu a doua oară» (p. 17) ; apoi concluzia cade grea și nedreaptă (aici fără «sursă» !) — cînd gestul îl imită pe cel al lui Bogdan Petriceicu Hasdeu ! : *«Prin vreme, ecourile acestui trecut ascuns răzbăteau adesea. La 26 martie 1937, G. Călinescu și-a scos, pentru dosarul de conferențiar, extractul de naștere. Acasă, a îndoit certificatul pe rubrica unde ofițerul stării civile completase profesiunea mamei și a ars atent substantivul infamant la flacăra unei lumînări. Spre a justifica deteriorarea, a ținut actul ore întregi deasupra unui bec aprins, imprimîndu-i patina documentelor îngălbenite de vechime !»* (p. 17—18). Să mai amintim și ședințele de «spiritism» ale adolescentului ?! Norocul lui că a renunțat să se și documenteze — după *Sic cogito*, Wundt, etc. — din *«apatie generală față de lectură. Sechelele au rămas însă, din cînd în cînd o împrejurare sau alta la aviva, lăsînd în sufletul omului matur o dispoziție permanentă spre superstiție»* (p. 46)... De la dispoziția spre superstiție la... *Istoria literaturii române de la origini...!* Apoi, profesorul Ion Bălu își ia un aer superior-intratabil și începe să-l certe pe elevul Călinescu C. Gheorghe (în absența părinților !) : n-a învățat să citească înainte de a veni la școală (Iorga, la 4 ani citea românește, iar la 5 pe Hugo !) ; *«întîia carte a copilăriei rămîne o absență»* (p. 26) ; *«pe trimestrul ultim înregistrează 13 absențe nemotivate»* (p. 30) ; *«În clasele primare, școlarii au de obicei note mari. Însă notele lui G. Călinescu oscilează în tot timpul școlarității elementare între 5 și 9»* (? ! — p. 28) ; în clasa a II-a *«pe toate trimestrele abundă notele de 6 și 7. Un singur 10 la cetire»* (p. 29), dar fără comentarii ; apoi *«gravitează în jurul mediei 7»* (p. 31) ; *«la gimnaziu mediile sunt : 6,83—6,42 și 6,88—7,45 — iar la liceu 6,62—7,16»* (p. 34) ; în clasa a II-a deci e sub media minimă (6,50) corigent la matematici, 3 la geografie, 4 la istorie etc. așadar, supus unui examen suplimentar ; — cu lecturile stă mizerabil : *«citește la întîmplare, dezordonat»* (p. 41); în casă, revista umoristică *Veselia* ; mărturisirea (tardivă !) că citea *Flacăra* lui C. Banu nu e crezută, și nici că ar fi citit pe Tolstoi, Ibsen, Zola, Dostoievski (căci acesta din urmă *«apare tîrziu în sistemul de referințe călinescian»* (p. 42) ; ce mai ! adevărul crud e că îl interesau aventurile lui Nick Carter ! Oroare ! Comparat cu Demostene Botez *(«universul casnic surprins în succesiunea anotimpurilor»)* și Lucian Blaga *(«incipientă cronică a satului transilvănean»)*, la elevul său *«sentimentul naturii nu există. El va reveni la natură tîrziu, prin intermediul culturii»* (p. 26). Sever, profesorul de la Cîmpina (!) îi impută, peste ani, chiar și... visele (și contrafacerea lor !) *«nu prezintă nici un interes»* (p. 32).

Însă, în continuare, ca istoric literar, Ion Bălu își desfășoară și de astă dată toate calitățile. Reconstituirea existenței lui G. Călinescu și a epocii se face în chiar bună metodă călinesciană, cu un real talent de adiționare a citatelor din autor, ca și din contemporani (nu și atunci cînd sînt produse la mare distanță în postumitate). Spiritul critic veghează încontinuu la selecția, confruntarea, cernerea și amendarea mărturiilor — încît prea puține lucruri ar fi de adăugat ; căci «mitul Călinescu» a luat deseori locul faptelor reale ! Aceasta e problema, de fapt, după părerea noastră, care i-am stat și în preajmă cîțiva ani. *Omul* putea părea capricios, instabil-umoral — cînd curiozitatea geniului «experimenta». *Criticul* însuși, oral mai ales, dar nu numai, era uneori contradictoriu — cînd, metodic, totul trebuia verificat, cunoscut prin sine. *Artistul* scruta realitatea candid, implicat, ludic chiar, detașat, totdeauna însă cu un ochi dilatat de entuziasm sau cu un gest de respingere... Acolo unde unii au văzut «poză», nesinceritate, conformism — cîte altele ?, din *mit* nelipsind nici «nebunia» ! — e pentru că l-au privit într-o oglindă spartă, și au măsurat cioburile cu decimetrul lor ! Căci o coerență interioară e sigură, și ea vine din scopul suprem căruia îi închinase întreaga sa existență, — acela de *a ilustra* cultura românească, acumulată prin secole și vitregii, într-o galerie națională de mari portrete — materializînd gîndul Cronicarului — și de a așeza operele de merit în Panteonul Universal.

Viața lui G. Călinescu scrisă de Ion Bălu contribuie substanțial la înțelegerea adîncă și în multe sensuri definitivă a acestui adevăr de dincolo de efemeritatea unei vieți într-o epocă de răsturnări și reconstrucții. Mai ales în acest sens, unul din cele mai interesante capitole — XVII — cuprinde restabilirea *Istoriei*, în care G. Călinescu a fost profund implicat între 1944 și 1953, și mai tîrziu... Angajarea lui *onestă* de la început, atacurile tot mai concertate în presă, «înțelegerea» lui superioară a *«exuberanței demolitiei*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(care) reprezintă o forță biologică ce trebuie lăsată să se cheltuiască pînă la limita de unde răsare sentimentul golului și instinctul arhitectonic» (p. 320) — la fel ca Tudor Vianu ! —, înlăturarea de la Facultate (chiar interdicția de a pune piciorul în local !), retragerea la Institut, efortul de a-și însuși marxismul (scrie despre Lenin în 1949), dar refuzul de a face plan de cercetare după tezele lui Stalin despre lingvistică... celelalte avataruri, alcătuiesc un grav portret existențial al geniului confruntat cu revoluția, cu semnificații particulare pentru G. Călinescu, dar și cu unele mai generale pentru epoca respectivă... Foarte utilă este evocarea *cursurilor* călinesciene nu numai în aspectul lor spectacular (intrat în legendă), dar și în seriozitatea pregătirii prealabile — sistematice, documentare, pedagogice chiar, și, adăugăm noi, — gesticulare !

Păcat că — urmînd schema călinesciană ? — micul capitol dedicat «doctoratului erotic» divaghează și alunecă iarăși în legendă și anecdotică (despre idilele și «inspiratoarele» L.F. și R.C. «tentativele» de sinucidere în viscol și la mare ! — cînd însuși dezmințise *zvonul : «Nu e adevărat ! Am vrut să gust senzația neptunică !»*)... Cît despre inspirația feminină în poezie, demonstrația fusese făcută de mult de însuși Călinescu pe versurile lui Eminescu ș.a., care dedicau poezii vechi la iubite noi...

Marele nostru regret față de incitanta carte a lui Ion Bălu vine, paradoxal, din optimismul său metodic : pe ultima pagină, după ce ne asigură că *«a citit tot ce s-a scris despre viața și opera lui G. Călinescu»* (și, închizînd și acest volum, îl credem !) ne anunță că *«a lăsat cu bună-știință la o parte acele secvențe din existența călinesciană în care personalități contemporane sînt negativ implicate. Le vom adăuga, de vom trăi, peste un deceniu, două, la o viitoare ediție»* (p. 435). Să-i dorim, deci, din inimă, lui Ion Bălu, să ajungă să spună *tot adevărul !*

Marcel DUȚĂ

Eminescu și clasicismul greco-latin. Studii și articole. *Ediție îngrijită, prefață, note, bibliografie, indice de Traian Diaconescu, Editura Junimea, Iași, 1982, col. „Eminesciana" — 28.*

Inițiativa, binevenită dealtfel, a editurii Junimea și în speță a coordonatorului colecției „Eminesciana", Mihai Drăgan și a editorului Traian Diaconescu, de a aduna într-un volum o parte din cele mai pregnante studii asupra legăturilor eminesciene cu antichitatea europeană este de natură să suscite comentarii din cele mai diverse.

Surprinde întîi de toate absența abordărilor ample semnate de T. Vianu și G. Călinescu, absență pe care alcătuitorul selecției o motivează prin prezența acestora în alte volume ale celor doi autori. Argument convingător, poate, din punct de vedere «tehnic», dar neconvingător din perspectiva autonomiei volumului, a sintezei tematice și necesității de a corela analizele strict specializate cu înțelegerea globală și de substanță a fenomenului. Fie și fragmentar, aceste studii trebuiau să figureze în sumar.

Discutînd acum calitatea valorizatoare a ansamblului, această sumă de investigații configurează o imagine limitată, unilateralizantă, a psihologiei creatoare eminesciene, pentru că — minus cîteva excepții — demersurile evaluative se aplică aproape exclusiv asupra unor detalii de natură filologică sau ținînd de istoria motivelor, a unor toposuri redimensionate de poetica romantică, neîncercînd o prelungire a studiului în zonele esențiale ale eului poetic. Și în acest caz, ca și atunci cînd s-au abordat comparatist coordonatele culturale eminesciene (India, Schopenhauer, Hölderlin, Goethe, neoplatonismul, etc., etc.), cercetătorii — din patos demonstrativ — au silit aproape întreaga materie lirică să intre în matrița preformată, croită doar din elemente secundare sau, oricum, interferabile unor planuri și cauzalități divergente. Problema a fost reluată adeseori și riscă să devină obsesie, idealul fiind evident o cercetare globală, unitară, a tuturor «influențelor», în sensul menționat cîndva de Iorga : *«Nici o influență nu a creat, desigur, pe Eminescu, dar Eminescu nu este explicabil, dacă se lasă la o parte măcar una din aceste influențe care au lucrat asupra sufletului lui așa de complex»*. Altminteri, aria de investigație este fatalmente redusă — *Oda în metru antic, Venere și Madonă, Glossa, Mitologicale, Mai am un singur dor*, traducerile din Homer și Horațiu, cîteva toposuri (cinis et umbra sumus, ubi sunt, carpe diem, eheu fugaces, etc.) mitul orfic, cel apollinic, Platon mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mult, apathia, ataraxia, ş.a.m.d. — elemente culturale care nu explică, însă, fundamentul spiritual eminescian.

Studiile se pot grupa în două categorii, cele vizind sinteza culturală şi cele aplicate asupra unor filiaţii de detaliu, raportul fiind net (din păcate) în favoarea celor din urmă. În afara paginilor semnate de N. Sulica *(Clasicismul greco-roman şi literatura noastră (în special Eminescu)*, C. Papacostea *(Filosofia antică şi Eminescu)*, Gr. Tănăsescu şi A. Nestorescu *(Eminescu şi Elada)* şi Gh. Ceauşescu *(Eminescu şi antichitatea clasică)*, toate celelalte sînt analize de amănunt, cu o importanţă mai mult sau mai puţin orientativă: Al. Philippide, *Coincidenţe* (de versuri şi strofe, Pindar, Simonide, Ovidiu); D. Balmuş, *Cîteva note despre Propertiu şi Eminescu (Venere şi Madonă*, imaginea selenară); Ch. Drouhet, *Un izvor de inspiraţie la Eminescu* (Propertiu, la *Mai am un singur dor* şi nu Ronsard, *Ode de l'élection de son sépulcre*, cum susţinuse N. I. Apostolescu); D. Murărăşu, *Eminescu şi clasicismul greco-latin* (cu o pertinentă analiză a variantelor *Odei...)*; N. I. Herescu, *Eminescu şi clasicismul (Oda...*, Catul, Pindar); St. Bezdechi, *Eminescu şi Nonnos din Panopolis*; I. M. Marinescu, *Eminescu şi clasicismul* (amendînd exagerările influenţelor horaţiene din interpretarea lui N. Sulica şi corelînd *Glossa* la sistemul stoic); Tr. Costa, *Eminescu şi Ausonius*; Al. Piru, *Eminescu şi clasicismul (Oda...* şi traducerile din Homer şi Horaţiu) şi Edgar Papu, *Imaginea şi simbolica Romei în „Memento mori"*.

Studiile de substanţă pe care le-am numit, circumscriu, în principal, raporturile eminesciene cu Horaţiu şi Platon (N. Sulica, pentru care nu Sappho, ca la C. Papacostea, ci Catul ar fi de descoperit în *Oda în metru antic)*, interferenţa indianism-elinism la Eminescu (C. Papacostea, care subliniază şi rostul gîndirii platoniciene în *Luceafărul)*, filtrarea imaginii Greciei în *Memento mori* prin viziunea schillerlană (Gr. Tănăsescu şi A. Nestorescu, angajînd şi o convingătoare discuţie asupra apollinismului eminescian).

Singura interpretare inedită a cărţii îi aparţine lui Gh. Ceauşescu. Mai recentă fiind (1979) şi beneficiind de asimilarea unei întregi tradiţii de investigare, este şi cea mai sistematică. Se porneşte, însă, de la o exagerare — rolul *«preponderent al elementelor de cultură greco-latină»*, care stau *«la baza edificiului construit de poet»*, aserţiune transantă, copleşitor de riscantă în cazul Sumei culturale eminesciene. Şi pentru N. Sulica, în 1930, *«înrîurirea clasicismului greco-roman se resimte în opera lui Eminescu mai mult decît orice altă înrîurire literară străină»*, mult mai creditabilă fiind opinia nuanţată a lui Cezar Papacostea, care integrează, în lumea poetică eminesciană, elinismul între filosofia indiană şi cea modernă (Kant, Schopenhauer). Gh. Ceauşescu studiază, într-un stil exact, ferit de speculaţii gratuite, unele toposuri antice în poezia lui Eminescu, motivul cecităţii artistului, mitul lui Orfeu, imaginea elină a artei reflectată în sistemul de valori eminescian şi efigia istoric-spirituală a Romei în planul *Dioramei*.

Eminescu şi clasicismul greco-latin este un reper de sigură utilitate pe harta eminescologiei contemporane, mai puţin spectaculos, dar cu un solid fundament cultural.

Dan C. MIHĂILESCU

Rumänische Sagen und Sagen aus Rumänien, *hrsg. und übersetzt von Felix Karlinger und Emanuel Turczynski, E. Schmidt Verlag, Berlin, 1982, 206 p.*

După ce a prezentat cititorilor de limbă germană cîteva din basmele româneşti, Felix Karlinger colaborează de data aceasta cu Emanuel Turczinsky pentru a realiza o selecţie din legendele cunoscute pe teritoriul ţării noastre. Autorii culegerii consideră că termenului german «Sagen» nu-i corespunde în folclorul românesc o specie bine precizată; dimpotrivă, basmul şi legenda se amestecă frecvent, iar în desfăşurarea povestirilor orale sînt incluse fragmente cîntate, tot aşa cum melodia baladelor este întreruptă de pasaje recitate (fenomene întîlnite şi în Calabria, Sardinia, sudul şi vestul Spaniei).

Pentru a-şi alcătui culegerea, cei doi specialiştii au reţinut doar grăuntele narativ, renunţînd — pentru moment — la tentaţia de a include şi pasajele notate muzical.

Nepotrivirea noţiunii germane de «Sagen» cu realitatea din folclorul românesc se datorează, credem noi, nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

doar amestecului dintre genuri, specific acestuia din urmă. Mai degrabă ne aflăm aici într-o situație tipică de neconcordanță a unei categorii impuse de o anumită lume folclorică (respectiv cea germană), cu categoriile pe care ar trebui să le descifrăm într-o zonă folclorică diferită (în cazul de față : cea românească). Dar, depășind dificultățile ridicate de frecvențele și inevitabilele discuții în legătură cu terminologia, autorii culegerii au reușit să strîngă un material narativ cu adevărat captivant. Din cele aproximativ 40 de culegeri pe care le-au folosit, 4 — la care se apelează frecvent — sînt inedite. Au fost selectate astfel povestiri populare consemnate în scris de-a lungul cîtorva secole, de la legenda cetății Poenari din *Letopisețul cantacuzinesc* sau *Cuvintele* lui Neculce, la recente transcrieri ale unor «povești» abia înregistrate pe bandă de magnetofon. Cele peste 160 de narațiuni reținute au fost grupate tematic, începînd cu comentariile pe marginea apariției cometelor sau fenomenelor astronomice mai rar întîlnite, și ajungînd la legendele țesute în jurul unor personaje istorice (cel mai recent este Cuza Vodă, îndrăgit, pare-se, cam cît Ștefan cel Mare).

Autorii lucrării au selectat și cîteva povestiri din folclorul germanilor așezați între români, îndeosebi a acelor germani denumiți «Zips», colonizați în Maramureș și Bucovina începînd cu ultimele decenii ale secolului XVIII. «Zips»-ii, cunoscuți mai ales (dar nu numai) ca muncitori forestieri și meșteșugari ai lemnului, au dus în secolul trecut o viață atît de aspră, încît nu puteau deveni nici măcar proprietarii casei în care locuiau. Rămași pînă tîrziu în afara școlarizării, ei au păstrat numeroase povești despre Muma-Pădurii și spiriduși, despre duhurile izvoarelor sau ale munților, despre animale vorbitoare și pitici binevoitori ori răutăcioși. Dacă pe acestea le-au adus cel mai adesea din ținuturile lor de baștină, în noua așezare dintre români și-au adăugat și narațiuni noi, cum sînt acelea despre Ștefan cel Mare ori despre haiduci. Nu mai puțin interesante mi se par și cele cîteva narațiuni în care șvabii și zips-ii includ referiri la cuvinte sau obiceiuri ale «valahilor» (denumire ce alternează cu cea de «români») din Transilvania și din Moldova. Cele două lumi : a românilor și a coloniștilor, viețuiesc paralel și fiecare are o anumită imagine despre cealaltă, imagini ce ar merita să fie reconstituite. Dealtfel întreaga carte refăce un mod popular de a privi lumea, extrem de variat și de bogat, datorită atît diversității geografice și temporale, cît și fluctuațiilor tipice de comportament. Din păcate, menționarea numirilor geografice din Transilvania și Bucovina doar în varianta lor germană îi îngreunează cititorului localizarea cartografică necesară a narațiunilor.

În schițarea condițiilor istorice care au dus la dezvoltarea statelor feudale românești ar fi meritat o menționare aparte volumul colectiv *Constituirea statelor feudale românești*. Ed. Acad. București, 1980, care cuprinde un studiu special dedicat raportului dintre legendă și adevăr istoric : Nicolae Stoicescu, *„Descălecat" sau întemeiere. O veche preocupare a istoriografiei românești. Legendă și adevăr istoric*. Un adaos de bibliografie românească ar fi schimbat și accentele pasajului din *introducere* referitor la întemeierea Țării Românești și Moldovei. De asemenea, pentru legendele referitoare la Vlad Țepeș i-ar fi fost utile cititorului străin lucrări precum cele ale lui N. Stoicescu *(Vlad Țepeș*, Ed. Acad. București, 1976, — publicată și în variantă engleză) și Șt. Andreescu *(Vlad Țepeș (Dracula)*, Ed. Minerva, București, 1976),

Un caz interesant este cel al legendei despre caii potcoviți cu potcoavele întoarse, legendă pusă pe seama mai multor personaje istorice, aflîndu-și corespondentul în recomandări ale tratatelor de artă militară (Vezi : Ion Dumitriu Snagov, *Țările Române în secolul al XVI-lea. Codex latinus parisinus*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 238).

Privind culegerea în totalitatea ei este de remarcat permanenta străduință a autorilor de a ține cumpăna între capitolele unui material atît de divers și de a surprinde înfățișările felurite ale credințelor despre unul și același fenomen.

Cătălina VELCULESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BREVIAR

(octombrie-decembrie 1982)

Între 14—18 octombrie și, respectiv, între 21—25 octombrie 1982, în București au avut loc lucrările Simpozionului româno-bulgar și cele ale Simpozionului româno-iugoslav. Organizate de catedra de filologie slavă de la Facultatea de limbi și literaturi străine a Universității București, cele două manifestări științifice au fost consacrate studierii raporturilor literare, folclorice și lingvistice dintre cultura română și cultura acestor popoare învecinate, raporturi a căror dezvoltare contemporană se bazează pe o îndelungată tradiție istorică. Deschise de prof. Ion Iovițe-Popescu, rectorul Universității din București, lucrările celor două simpozioane s-au remarcat prin diversitatea tematică, prin profunzimea cercetărilor și au constituit încă o dovadă a fertilității schimbului de idei în cercetarea științifică, a necesității și a utilității unui dialog periodic în aprofundarea lecției istorice a tradiționalelor relații de prietenie și de colaborare. Din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" au prezentat lucrări în cadrul celor două simpozioane prof. I. C. Chițimia, Rodica Florea (în colaborare cu Ștefana Tarinska), Cătălina Velculescu, George Muntean, Mircea Anghelescu, Mihai Moraru. ● La 29 octombrie 1982 a avut loc, în rotonda Muzeului literaturii române, o dezbatere inițiată de Muzeul literaturii române în colaborare cu Academia de științe sociale și politice și Institutul „G. Călinescu", referitoare la stadiul actual al procesului de valorificare a moștenirii literare. Lucrările au fost conduse de prof. dr. docent Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Pe marginea referatului prezentat de Al. Săndulescu au luat cuvîntul : Mircea Anghelescu, I. C. Chițimia, Petru Creția, C. Jalbă, Pompiliu Marcea, George Muntean, Pandele Olteanu și Al. Oprea ● O *masă rotundă* cu o temă asemănătoare, privind *Valorificarea moștenirii culturale în lumina celor mai recente documente de partid* a fost organizată de Academia de științe sociale și politice în ziua de 1 noiembrie 1982. Au participat specialiști și cercetători din domeniul istoriei filosofiei, al istoriei și teoriei literare, al sociologiei și comparatisticii literare, reprezentanți ai sistemului editorial. Din seria discuțiilor, coordonate de Dumitru Ghișe, am reținut intervențiile lui Ion Frunzetti, G. Muntean, Z. Ornea, Al. Săndulescu și Al. Tănase ● Sub titlul *Orientări moderne în predarea și însușirea limbii și literaturii române, în condițiile generalizării învățămîntului de 10 ani*, Societatea de științe filologice a întrunit la Zalău (județul Sălaj), în ziua de 28 noiembrie 1982, profesori din învățămîntul mediu și universitar și cercetători, în cadrul unei dezbateri dedicată Conferinței Naționale a P.C.R. și celei de a 35-a aniversări a Republicii. Din partea Institutului „G. Călinescu" au participat : Rodica Florea, Nicolae Mecu și Al. Săndulescu. Menționăm, de asemenea, contribuțiile lectorilor universitari Ion Drăgătoiu și Vasile Stanca (de la Univ. Babeș-Bolyai) și a profesorilor Mircea Găvan (Prundu Birgăului), Vasile V. Filip (Bistrița-Năsăud), Viorel Mureșan (Jibou) și Ion Pițoiu (Zalău) ● Sub semnul documentelor de importanță covîrșitoare ale Conferinței Naționale a P.C.R. din 16—18 decembrie 1982, s-a desfășurat la Institutul „G. Călinescu", în ziua de 23 decembrie 1982, dezbaterea cu tema : *Critica și istoria literară — deziderate și priorități politice și culturale*. Referatele prezentate de Marcel Duță, George Muntean, Emil Manu și Stan Velea au stîrnit vii discuții, la care au luat parte Mircea Anghelescu, Marin Bucur, Rodica Florea, Nicolae Mecu, Mihai Moraru și Al. Săndulescu ● În cadrul unei călătorii de studii întreprinse în Franța, în cursul lunii decembrie, Cornelia Ștefănescu, cercetător principal al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", a ținut la Sorbona IV (Institutul de italiană și română al U.E.R.) și la sediul UNESCO, trei conferințe cu privire la „Izvoare, realitate și ficțiune în *Scrinul negru* de G. Călinescu", despre „Marcel Proust și prietenii săi români", și referitoare la „Marcel Proust și relațiile româno-franceze" ● Un *Cerc de sociologie a lecturii*, coordonat de Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Paul Cornea, și-a început activitatea în ultimile zile ale lunii decembrie, la Institutul „G. Călinescu". El se anunță a fi un cadru optim pentru studiile de sinteză și pentru analizele aplicate în domeniul atît de actual și de multiplă funcționalitate al sociologiei literaturii. Îi dorim eficiență și viață lungă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

In memoriam

Modestă și laborioasă, viața profesorului Ioan Lupu a însemnat o continuă fericită prezență printre cărți.

S-a născut la 16 septembrie 1899 în comuna Agârbiciu (jud. Sibiu) și, ca elev, a deprins corectitudinea și profunzimea școlii din Blaj. Urmînd cursurile Universității din București, secțiile română și istorie, a predat un timp în învățămîntul secundar. Concomitent, a scris proză scurtă și articole de specialitate, a semnat traduceri din literatura maghiară. Personalitatea sa rămîne însă marcată, deopotrivă, de două importante instituții și de două lucrări fundamentale. Dacă în 1919 intră ca «scriitor» la Biblioteca Academiei Române, de unde iese la pensie în 1964, ca șef de secție, cu titlul de cercetător științific, ultimii zece ani din viață îi sînt legați de Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu".

La Academie, în colaborare cu Ovidiu Papadima, Nestor Camariano și Dan Berindei, a întocmit, în calitate de redactor responsabil, Bibliografia analitică a periodicelor românești, operă de importanță națională. La Institut, cercetătorii din colectivul de literatură universală și comparată au beneficiat de cunoștințele, spiritul de organizare și puterea de muncă, exemplare, ale acestui învățat, ca să elaboreze lucrarea, unică în felul său, Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice.

Ioan Lupu a cunoscut, în anii începuturilor de la Bibliotecă, experiența înaintașilor. A unui Nerva Hodoș. A unui Al. Sadi-Ionescu. Le-a urmat pilda și le-a continuat opera. Iar cînd a venit vremea să împărtășească el însuși altora din neabătuta cale a exactității, cerute de frecventarea cărților, a devenit, simplu și firesc, profesor. A știut să-i facă pe alții să vrea să lucreze, lucrînd. Și chiar după ce au apărut și au început să se impună primele două volume ale Bibliografiei relațiilor..., proiectate după tiparul său personal, autorul lor principal, verificînd — pentru a cîta oară? — conținutul, și-a continuat vocația de dascăl, dînd cea mai frumoasă lecție de abnegație și de modestie.

14 noiembrie 1982 reprezintă un amănunt biografic. Cei care au avut norocul să fie aproape de profesorul Ioan Lupu se gîndesc, cu recunoștință, la viața lui adunată în cărți. Și la menirea pe care și-a înțeles-o pe deplin.

Cornelia ȘTEFĂNESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT

I. Preliminarii

1. Obiectul acestui studiu e interpretarea istorică religioasă și discutarea filosofică a unui larg număr de fapte, cunoscute în India sub termenul generic de Yoga. Înțelegem prin «fapt» orice manifestare concretă a unei experiențe, fie ea individuală sau colectivă, precum și orice opinie sau judecată, fie ea fantastică sau reală, formulată asupra acestor experiențe. Un eveniment istoric, un mit, o filosofie sau o practică — în alte cuvinte orice specie de evenimente și documente — sunt fapte. Prin expresia «interpretare istoric-religioasă» înțelegem efortul de a surprinde relații organice între serii de fapte religioase, indiferent dacă aparțin sau nu aceluiași mediu geografic și acelorași coincidențe istorice ; de a le descoperi originile și semnificațiile lor religioase, indiferent de acrescențele lor culturale ; însfîrșit, de a documenta *devenirea* lor istorică, devenire care înseamnă pur și simplu viețuire sau supraviețuire, indiferent de progresul sau degenerarea lor. Prin expresia «discutare filosofică» înțelegem efortul de a asimila și judeca conținutul acelor formulări scrise care implică anumite probleme de ordin universal (d.p. viața, sufletul, creația, problema răului etc.) și anumite soluții consistente, indiferent de gradul de sistematizare a acestor soluții.

E firesc, așadar, că punctele de vedere sub care vom privi aceste fapte, ca și metodele pe care le vom aplica — sunt necesar deosebite. Capitolul dedicat filosofiei *Samkhya și Yoga* e lucrat din punctul de vedere al istoriei filosofiei ; restul capitolelor sunt scrise din punct de vedere istoric-religios, psihologic și antropologic. Socotim necesar de a atrage atenția asupra pluralității metodelor aplicate în această monografie, pentru a preîntîmpina orice neînțelegere și a introduce, în același timp, surprinzătoarea complexitate a subiectului. Yoga e un fenomen atît de stufos și cuprinde o atît de variată și inegală istorie încît orice exclusivitate în metodă e, cel puțin, neștiințifică. Ea nu poate fi judecată printr-un singur specimen, fie acesta chiar excelenta expunere ortodoxă și clasică a lui Patanjali.

Există și alte dificultăți în tratarea fenomenului Yoga. Ele sunt inerente însuși temperamentului și pregătirei cercetătorului european, și aparțin în general metodologiei istoriei religiunilor. Un temperament extraspectiv va culege din vasta și haotica masă de materiale aspectele lor fixate, rigide, obiective ; va stărui asupra valorii etnografice a varietăților acestui fenomen (fiziologia mistică, excesele ascetismului, elementele primitive ce supraviețuiesc chiar în înalte forme de religiozitate, etc.) sau asupra interesului filologist ; va încerca să stabilească filiații între texte, să precizeze cronologia sistemului, să descifreze împrumuturile etc. Dimpotrivă, un cercetător excesiv introspectiv va neglija tot acest material și va specula asupra valorii intime, intraductibile și evanescente a practicilor și metafizicei care sunt cunoscute sub termenul de Yoga. Fără îndoială că ambele atitudini sunt necesare înțelegerii oricărui fenomen religios, pentru că istoria religiunilor nu e nici simplă filologie, după cum nu e nici vag teosofism. Dar nu e mai puțin adevărat că fiecare dintre aceste două metode se cere corectată și controlată ca să se poată obține rezultate vrednice de efortul depus. Altminteri, printr-o exagerată

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aplicare extrospectivă, această specie de spiritualitate ar apărea o simplă înșirare de termeni incoherenți (se cunoaște elasticitatea vocabularului Sanskrit) și de construcții speculative absurde (absurde, întrucît s-ar putea să difere considerabil de actualele noastre poziții filosofice). Iar printr-o aplicare singulară a metodei introspective, acest fenomen ar fi izolat de organismul cultural care l-a produs, ar fi reconstituit arbitrar și sfidînd documentele istorice.

Nu e locul să stăruim aici asupra acestor esențiale deosebiri de metodă, dar nu e mai puțin adevărat că importanța lor e reală, iar ignorarea lor zădărnicește și cele mai bine intenționate și pregătite eforturi; probă literatura critică a istoriei religioase, în marea ei majoritate scrisă de filologi sau antropologi cu excelente însușiri de exegeză, dar extrospectivi tiranici și astfel ignorînd fatal anumite valori și relații intime ale fenomenelor studiate. O paralelă între structura geometrică și cea algebrică poate sugera numai deosebirea noosologică între cercetătorii istoriei religiunilor. Dealtfel, extrospectiv și introspectiv sunt realități ce depășesc însuși cadrul culturei, și, cel puțin în părerea anumitor psihologi, împart întreaga experiență umană. Dacă am atins această problemă — cu implicații mult mai largi și consecințe mult mai grave decît s-ar bănui la cea dintîi privire — am făcut-o tocmai pentru a justifica metoda adoptată în această lucrare, care nu e nici operă strict filologică, nici travaliu de istoric al filosofiei, ci o colaborare între aceste două discipline, precum și triarea rezultatelor din punct de vedere al psihologiei; toate acestea pentru a putea reconstitui și înțelege un fenomen religios și o atitudine mentală proeminentă în India, reprezentative nu numai unui sistem filosofic sau ale unei experiențe religioase, ci ale unei întregi culturi. Pentru că, după cum se știe și după cum va ilustra din belșug această carte, Yoga e o categorie specifică a spiritului indian și un instrument de exprimare a multora din problemele lui.

Termenul Yoga își are îndeobște două sensuri, acceptate atît de către orientaliștii europeni cît și de tradiția scriptă sau orală a Indiei: primul, general, se referă la orice specie de asceză și practică mistică, oricare ar fi școala filosofică sau religioasă căreia îi aparține; al doilea sens, propriu, denunță doctrina spirituală și tehnica psiho-fiziologică a sistemului *(darśana)* lui Patanjali, editorul și revizuitorul unui anumit număr de formulări cunoscute sub numele de *Yoga-Sutra*. Asupra datei acestui tratat ca și asupra epocii autorului său, orientaliștii n-au decis încă. Sub forma pe care o avem astăzi, *Yoga-Sutra* nu poate fi mai veche de sec. III-lea în. Chr., nici mai recentă decît sec. III d. Chr. Dar această incertitudine cronologică nu întunecă orientarea acestui studiu, care nu e istorică, ci istoric-religioasă. Dealtfel, noi credem că s-a stăruit prea mult, în lucrările orientaliștilor, asupra importanței cronologiei literaturii filosofice, lăsîndu-se în umbră filiația esențială dintre idei și experiențe, singura care poate lumina cursul gîndirii indiene și evidența valoarea culturală a unora dintre rezultatele ei. În cazul nostru, Patanjali însuși mărturisește că nu face altceva decît *«să editeze și să corecteze» (atha yoganushasanam*, Y.S.I.i) schemele dogmatice și indicațiile practice ale Yogei; care, după cum vom demonstra în cursul acestui studiu, existau mult înainte de Patanjali.

Aceasta în ceea ce privește *Yoga-Sutra* a lui Patanjali, care, încă o dată, e numai un editor inteligent al unui material flotant de aforisme și practici. În ceea ce privește Yoga în sensul larg, popular, al termenului — sunt motive să credem că ea e o disciplină universală în India, (de unde, probabil, s-a deplasat, cu inevitabile modificări și pervertiri, în alte părți ale Asiei), o dimensiune specifică spiritului indian și o terapeutică consacrată, întrucît satisface nenumărate cerințe de spiritualitate atît de organice poporului indian. După cum vom vedea, *indian* nu implică numaidecît obîrșie *ariană*. Pur ariane sunt numai instituțiile și ritualele vedice. Se află, însă, nenumărate alte rosturi sociale și curente spirituale alimentate de-a dreptul din viața populară, în imensa ei majoritate ne-ariană și ne-arianizată. Ceva mai mult, se pot indica anumite scheme sociale și atitudini mentale în fața lumii și vieții — de natură precis pre-ariană. Aceasta nu înseamnă întru nimic că sunt inferioare instituțiilor sacre și profane ale arienilor vedici. Dimpotrivă, cum se întîmplă întotdeauna cînd se înfăptuiește un contact istoric, direct și statornic, între două popoare, dintre care stăpînitorii sunt inferiori culturalicește stăpînițiilor — cuceritorii arieni, asemenea dorienilor în Ellada, au împrumutat civilizația materială și rafinamentul cultural al arborigenilor.

S-a scris destul de mult despre ce și cît datoresc arienii din India dravidienilor; problema nu este nici acum închisă. Mai gravă și mai însemnată e, însă, problema relațiilor dintre arienii vedici și civilizațiile preistorice de pe valea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Indului, ale căror resturi de la Harappa și Mohenjo-Daro au început a fi desgropate de cîțiva ani și comentate recent de Sir John Marshall. Problema acestor relații are un deosebit interes pentru studiul nostru, între altele prin faptul că la Mohenjo-Daro s-au descoperit admirabile statui de piatră reprezentînd pozițiile corporale și expresia facială a *yoghinilor*. Acum, deși despre Mohenjo-Daro nu se știu prea multe, se știu bine următoarele lucuri: că civilizația Indului precede, poate cu mii de ani, venirea arienilor vedici; că, deși nu e exclus să fie ei înșiși arieni, cei cari au creat civilizația de la Harappa și Mohenjo-Daro nu participă la sistemul social al arienilor vedici și sunt în afara zonei brahmanismului; însfîrșit, e netăgăduită similaritatea cu rasa și civilizația sumeriană. Vom reveni asupra acestor revelatoare documente de la Mohenjo-Daro, dar concluzia o putem anticipa: fenomenul Yoga e pre-arian, nu aparține civilizației vedic-brahmane ci culturilor preistorice din valea Indului. De aici conflictul, pe care îl vom nota aiurea, dintre sacralitatea brahmanică — a stăpînilor oficiali — și practica, eretică, a Yogei. Dar, cu timpul, Yoga e asimilată de către societatea ariană, în cele din urmă — după o rezistență pe care cărțile sfinte o păstrează prea bine — chiar de către casta brahmană. Ceea ce voiam să sugerăm dintru început e continuitatea de-a lungul mileniilor și universalitatea acestui fenomen ale cărui rădăcini se găsesc în preistore și ale căru roade [se văd] pretutindeni în India medievală și modernă.

Repetăm, aceste considerații se referă numai la practicile mistice populare; rezistența lor milenară se datorește tocmai faptului că aparțin rasial și preistoric non-arienilor care constituiesc majoritatea poporului indian.

2. Sensul și rațiunea de a fi a oricărui fapt religios e, fără îndoială, încercarea de a armoniza conștiința individuală cu conștiința supremă, fie ea exprimată hierarhic, în creație, fie deasupra categoriilor hierarhice, în Creator. Iar rostul ritualelor sacrificiale, a ceremoniilor religioase publice sau familiale, a penitențelor, liturghiilor și toată paraphernalia religioasă — e tocmai stabilirea sau restaurarea acestei armonii, pierdute sau alterate prin păcate individuale sau colective. La rădăcina oricărei neliniști religioase ca și a oricărui ritual prin care se cere clarificată — se găsește același sentiment al căderii, al păcatului, al greșelii.

Ritualul poate fi accentuat fizic și, în aparență, lipsit de conținut spiritual, sau poate fi o subtilă interiorizare. De fapt, istoria religiunilor prezintă un număr considerabil de varietăți ale acestui act esențial; dar la temelia tuturor se descifrează aceeași malaisie a sufletului individual rupt din armonia inițială între el și creație. Sistemul sideral cu armonia lui perfectă și eternă, trezește nostalgia armoniei și mijlocește admirabile comparații pentru a exprima necesitatea de a fixa o asemenea armonie absolută între sufletul individual și Creator.

Sub prodigioasa ei varietate de forme și experiențe, religiozitatea indiană trădează aceeași tendință a integrării conștiinței individuale într-o ierarhie superioară de conștiințe, ale sufletelor, morților sau zeilor — sau în ierarhia supremă a Creatorului, Brahman. Imensa organizare a ritualului vedic nu înseamnă decît asigurarea acestor raporturi armonice față de nenumărate puteri (zeii, sufletele morților, etc.) Ritualul religios nu perpetuează numai unitatea intimă a organismului social, nu facilitează numai participarea individului în societate — ci asigură de asemenea o participare post-mortem într-o ierarhie superioară existenței umane, superioară tocmai prin faptul că, în deosebire de aceasta din urmă, se află deasupra posibilității de dezacord, de disociație, cu alte cuvinte deasupra «păcatului».

Însăși metafizica indiană — ca să traducem prin «metafizică» termenii de vidya, a jnana, etc. — nu înseamnă nimic altceva, cel puțin în epoca sa creatoare, ante-scolastică, decît acordarea principiului «intelectual» individual cu eterna conștiință a lui Brahman. «Păcatul» e ignorarea, rătăcirea, pierderea acestui acord fundamental între conștiința individuală și conștiința universală — care, evident, esențial sunt identice — iar desrobirea de păcat, mîntuirea, e regăsirea acestui acord. Majoritatea sistemelor metafizice indiene *(dars'ana)* se reduc la o soteriologie de ordin superior, la această armonizare între *atman* și *Brahman*. Iar, asemenea a două sunete într-un acord, această armonizare conduce la contopirea lor.

În literatura ca și în tradiția orală a Indiei, termenul de Yoga e unul dintre cei mai comuni. După cum vom vedea, înțelesurile acestui termen au variat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

simțitor; cert, însă, e că sensul inițial și fundamental e *o practică mistică de armonie sau unire între sufletul individual (purusha;* în general *atman)* și conștiința supremă *.Ishvara;* în general *Brahman).* Că această unire mistică e adesea o transă iluzorie cauzată printr-o rarefiere a conștiinței normale, prin practici aberante și absurde — nu dovedește nimic altceva decît variațiile originare (non-ariene) sau degenerările ulterioare, inevitabile într-un mediu atît de eterogen și într-un climat spiritual care adesea confundă perfecțiunea cu anormalul. Ca oricare alta din descoperirile dinamice și creatoare ale spiritualității indiene din epoca postvedică, structura *sistemului* Yoga a cunoscut fazele ei de înflorire și maturizare, invadînd și influențînd toate domeniile misticei și filosofiei, pînă ce s-a solidificat într-un cadru de formule, s-a diluat într-un sincretism incert sau a degenerat în alianțe cu faze inferioare.

E imposibil să se spună cu precizie cînd a început *istoricește* Yoga în gîndirea și practica indiană. Ipoteze asupra originei ei după cum am văzut, se pot face și cu oarecare valoare critică. Dar structura intimă a concepțiilor *Yoga* e, am spune, însăși structura spiritului indian. Pesimismul violent în aparență, e pesimismul indian în genere: existența e o vale a plîngerii, durerile întrec cu mult numărul plăcerilor și chiar voluptatea, prin caracterul ei fulgurant și evanescent, e o durere. Raiul e dominat de aceeași lege a faptelor și retribuțiilor *(Karma),* așadar nu e un absolut nici o fericire eternă. După un anumit număr de ani, cei ce sălășluiesc în rai sunt nevoiți — prin forța impersonală, fizică, a Karmei — să se reîntrupeze în ciclul pămîntea. Așa că, însăși perfecțiunea morală și legala împlinire a datoriilor religioase (sacrificii, rituri, rugăciuni, etc.), dăruind omului numai o provizorie suspendare deasupra durerilor pămîntene — nu folosește la atingerea absolutei și eternei liberări *(mukti).* Pesimismul acesta — a cărui violență și disperare e numai aparentă, după cum vom vedea — aparține conștiinței indiene, și el a fost acceptat și asimilat de toate sistemele metafizice, adică de acele eforturi organizate de a înțelege firea sufletului, relațiile lui cu lumea înconjurătoare și a sugera o metodă practică și consistentă de a-l înălța la olimpiana-i placiditate inițială. Cînd Yoga se manifestă ca o școală organizată, avîndu-și o filosofie și o tehnică transmisă atent din *guru* în *guru* — această atitudine deconsolată în fața lumii se găsește expusă cu o argumentare solidă și o proaspătă serie de ilustrări. Probabil că rădăcinile pesimismului indian se găsesc în epoca imediat postvedică, într-un timp de profunde transformări și crize religioase, cînd simbolismul vedic se descoperă inadecvat, teoriile și practicile sacrificiale inutile, iar idealul societății ariene incapabil să satisfacă necesitățile tot mai arzătoare ale gîndirii și religiozității unor anumite temperamente. Probe istorice ale acestor crize și descoperiri se găsesc în cele dintîi *Upanishade,* cînd regi și înțelepți caută sincer absolutul, substratul ultim al acestei lumi fenomenice, sau rostul acestei vieți, sau adevăratul suflet al cosmosului — și ajung la rezultate care vor influența fecund întreaga istorie a filosofiei indiene (cf. studiul nostru din *Revista de Filosofie: Ce e viu și ce e mort în Upanishade).* A înțelege firea și eternitatea propriului suflet, a descoperi identitatea sa funciară cu unicul suport al Universului *(atman-brahman),* a privi cu simpatic dispreț foamea terestră a semenilor — erau cîteva din problemele practice ale *Upanishadelor.* Practice, întrucît angajau viața și rosturile sociale, ale celor ce și le puneau. Nu erau — cum n-a fost niciodată în India — simple exerciții mentale, ci un efort integral de izbînda căruia depindea izbînda sau minarea vieții însăși. Aceeași problematică e prezentă și în cele dintîi probe scrise ale filosofiei Yoga. Plecînd de la relativitatea fericirii terestre și preponderența durerii de orice fel, Yoga, asemenea *Upanishadelor,* încearcă să libereze sufletul din ciclul fenomenelor și să-l fixeze, printr-o purificatoare elevație contemplativă, într-un plan de valori absolute și eterne. Această «elevație» și «fixare» e, firesc, o traducere în noțiuni familiare gîndirii europene a unui proces a cărui specifică originalitate se va revela în cursul acestor pagini.

3. *Yoga* înseamnă propriu zis «unire» (de la rădăcina *yujir:* «a lega împreună», «a ține strîns», «a înjuga»), fie o unire mistică a sufletului cu divinul, fie o restaurare a autoconștiinței ultime, autonome, nealterate de experiența mentală. Cînd un text indian sanskrit pomenește de Yoga, el se referă fie la tratatul clasic al lui Patanjali, fie la orice tehnică fizic-mistică (vom lămuri îndată ce înțelegem prin acești termeni) prin care se obține *samadhi,* adică autonomia supremă a spiritului descătușat de experiența simțurilor și a minții, o stare transcendentă, nudă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nealterată, pură autoconștiință. Dar Yoga s-a manifestat istoricește sub o varietate de practici și gnoze, datorate în parte eterogeneității proprii stratificării etnice indiene, în parte dezvoltării și modificării anumitor concepte sau experiențe inițiale. Se întîlnesc, de pildă, anumite practici de fiziologie mistică ce trădează un evident caracter primitiv: se întîlnesc de asemenea accesorii tehnice pentru practicarea transei, care dovedesc abilitate și profunde cunoștințe ascetice; și sub același nume de Yoga ni s-au transmis desăvîrșite producții de filosofie ascetică, tratate practice de misticism care, deși diferă considerabil de misticismul european, merită atenția și simpatia oricărui cercetător a varietăților religioase. În cele din urmă, lexicul tehnic al yogei clasice asimilează în epoca buddhismului evanescent un sens tantrik, adică de un simbolism adesea erotic și de o incertă puritate ceremonială. Toate aceste varietăți — și nu am notat decît cîteva din ele — s-au născut și evoluat sub același termen generic de Yoga. Dar stratificarea și interrelațiile acestor școli au fost încă prea puțin studiate pînă în prezent, și o privire de ansamblu nu s-a încercat încă. Atenția generală s-a îndreptat numai asupra yogei clasice, expusă de Patanjali în *Yoga-Sutra* și comentată de Vyasa și Vachaspati Miśra. Însă chiar înainte de Patanjali au existat practici yoginice și chiar scheme teoretice care să exprime valorile metafizice acordate experienței sufletului și lumii, ascetism magic, Yoga e patentă și în *Atharva Veda*.

A urmări desfășurarea acestor practici și consolidarea implicațiilor lor metafizice e scopul studiului de față. O privire generală asupra subiectului oferă cîteva date importante și pune cîteva probleme pe care vom încerca să le soluționăm. Se observă relațiile dintre teoria și practica sacrificiului vedic și Yoga ca substitut al lor; de asemenea originile ei istorice se pot trasa fie în mistica și magia pre-ariană (încercarea de a obține transa prin grosolane mijloace fizice, intoxicări sau asceză cruntă), fie în ascetismul atharvanic (se cunoaște antichitatea și primitivitatea conținutului acestei cărți, *Atharva-Veda*, deși redactarea ei e posterioară *Rig-Vedei*). Și se poate observa încă un fapt: dinamica acestor idei și a acestor experiențe, posibilitățile lor de a dezvolta, amplifica, perfecționa. Ceea ce e Yoga în perioada imediat post-vedică nu e același lucru cu Yoga din *Upanishade*, sau din Patanjali, sau din *Bhagavad-Gita*. Teoria se consolidează metafizicește, încercînd a exprima noțiuni mai adînci și experiențe mai subtile. Practica se reformează, un triaj sumar îndepărtînd mai întîi mijloacele grosolane de pierderea conștiinței normale, apoi încercînd o organizare a tuturor accesoriilor tehnicei meditației, purificîndu-le, interpretîndu-le, căutîndu-le implicații teoretice. Yoga așa cum o găsim în tratatul lui Patanjali, mai ales așa cum e comentată de Vyasa, se prezintă drept un organism viu și matur, care trădează un lung aprentisaj teoretic. Continua evoluție și amplificare, perfecționare și colaborare a acestui organism teoretic-practic ce poartă numele de Yoga, e o dovadă a valorii sale creatoare în viața spirituală a Indiei, a eficacității sale în aridul antrenament ascetic. Dealtfel, în filosofia indiană (deși uzăm acest termen cu anumite rezerve) se găsesc anumite concepte care sunt înzestrate cu nestemate posibilități dialectice sau practice. Acea ecuație metafizică *atman-Brahman* întrevăzută în anumite imnuri vedice, instaurată de *Upanishade* ca singura realitate și singura soteriologie, fundată dialectic de către sistemul Vedanta — a fost o fericită descoperire. India întreagă datorează acestei identități fundamentale: și caracteristica Indiei e tocmai travaliul ei neîndurat de a realiza, actualiza, această ecuație, căci, după cum am mai spus, India nu prețuiește decît acele adevăruri care se pot realiza în însăși viața gînditorului.

Yoga a fost una din aceste descoperiri fecunde ale spiritului indian, și a ajuns aproape o dimensiune specifică a sa. Într-adevăr, experimentarea yogei — în sensul pe care îl arată această lucrare — aparține cu desăvîrșire structurii indiene. Dar rămîn de cercetat procesele istorice prin care s-a întocmit Yoga, necesitățile pe care practicile ei le satisfăceau, problemele metafizice la care răspundea teoretica ei. Probabil că Yoga a început prin a fi un proces de interiorizare a ritualului, un substitut personal și intim pieselor sacrificiului vedic — asemănîndu-se în acest sens *Upanishadelor* care, în începuturile lor istorice, nu erau altceva decît tratate ascetice învățînd anumite meditații prin care *rischii*, viețuind în păduri, se puteau dispensa de complicatele și costisitoarele sacrificii vedice. Sub aspectul lor primitiv-magic, practicile Yoga tindeau numai la o posesiune efectivă, directă și concretă, așa cum era aceea obținută prin puterea ascetismului *(tapas)*; dar erau de multe ori și o interiorizare a sacrificiului (în loc de untul turnat în focul ceremonial, se sacrifică *răsuflarea* prin ritmarea și spațierea ei,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

etc.). Pentru înțelegerea acestor origini, e necesar de cunoscut problematica sacrificiului indian — ale cărui substitute au fost *Yoga* și *Upanishadele* — precum și situația culturală a Indiei din epoca post-vedică.

4. Ritul, ca și rugăciunea, e un act religios indispensabil oricărei încercări de actualizare, de retrăire concretă și imediată a trainicei relații dintre om și zeu. Ceea ce era potențial și ideal, ajunge coincident și pozitiv în rit: participarea individului într-o hierarhie transcendentă, fie simplu zeu tribal, fie dumnezeul religiilor revelate. Rugăciunea e numai o interiorizare a ritului, o comunicare directă între om și zeu. Nenumărate alte specii de interiorizare rituală se întîlnesc în istoria religiilor, în lunga și strania istorie a translației simbolului, sau ideei, sau mitului divin — în experiență și în repetarea acestei experiențe. De pildă, o bună parte din mistica islamică e o interiorizare atentă și riguroasă a practicilor prescrise de Koran. Recitarea globală *(gira'ah)* a acestui text revelat, adică o lectură integrală și continuă, a condus la recitarea în comun și cu glas tare *(dhikr raf'al sawt)* în ședințe numite *majâlis al dhikr* («reamintiri»), culminînd în *samâ*, «oratorio», «concert spiritual». *Samâ* e un exercițiu religios ce favorizează și e exaltat la rîndul lui de activitatea efectivă, încercînd să producă un raport liturgic cu dumnezeu, reactualizînd, datorită psalmodiei colective, dialogul indirect dintre înger și Allah, substratul sacru al misticei islamice. Vom avea prilejul să revenim asupra acestei interiorizări liturgice în islamism.

O specie deosebită de interiorizare întîlnim în literatura upanishadică și în anumite *Brahmane*. Aici se completează acel simbolism sacrificial al riturilor vedice, încercîndu-se mai mult decît o alegorie mitică între trup sau sacrificiu (microcosmos) pe de o parte, și zeii pe de alta; de data aceasta se încearcă o identificare mistică a diverselor piese sacrificiale cu membrele și funcțiunile trupului. Dar această interiorizare rituală se datorește unei reacțiuni a cărei psihologie e lesne de înțeles și a cărei istorie ne e în bună parte păstrată atît în literatura religioasă indiană cît și [în] cea generală. E ceea ce am numi trecerea de la rit la ritualism, de la un act religios la o operație magică, de la o relație concretă cu un personaj transcendent (el poate fi mitic adică fantastic, dar aceasta nu produce nici o schimbare în caracterul lui *real*, adică realizat efectiv în rit; dealtfel, orice credință e o mitologie atît timp cît nu e experimentată, iar experiența religioasă fiind rară și discontinuă, e neîndoios elementul mitic), la o schemă vacuă, incomprehensibilă și ineficace. Această degenerare a religiei în magie nu presupune numaidecît prioritatea *istorică* a celei dintîi, deși aceasta nu pare a fi aprioric exclusă. Înseamnă numai că sentimentul religios, întreținut și îmbogățit prin rit, adesea degenerează în magie, așa cum evident e cazul în ritualismul vedic și post-vedic. Împotriva acestor scheme vacue și ineficiente, incapabile să satisfacă religiozitatea temperamentelor de sinceră necesitate experimentală — se încearcă o reabilitare și reînsuflețire a sacrificiului ritual și aceasta prin meditație, prin Yoga și prin asceză în genere *(tapas)*. E interesant de remarcat ca religia vedică, nefiind o religie revelată, adică un sistem presupunînd o experiență istorică inițială (cum e cazul iudaismului, creștinismului, mahomedanismului) și, ca atare, neavînd propriu-zis un cult, adică o experiență comună — de cîte ori actualele ei cadre se dovedesc insuficiente sau ineficace, e peste putință de reformat, adică de reîntoarcere la experiența inițială. De aceea, într-un anumit sens, vedismul nu cunoaște schisme, adică reinterpretarea dogmei printr-o experiență personală, ci numai adăugiri, sinteze și reelaborări a vechiului trunchi dogmatic, deși acest proces de elaborare se oprește de timpuriu. Reacțiunile împotriva ineficacității ritualismului, împotriva sîccității și sterilității lui — dacă exceptăm ereziile, care renunță în bloc la Vede (buddhismul, jainismul, etc) — sunt mai întotdeauna pe un alt plan; de pildă, interiorizarea prin *Yoga* și *Upanishade*.

5. Caracterul magic al cultului vedic e evident, și el a fost ilustrat în prea cunoscute lucrări ca să ne putem dispensa de o expunere analitică și amănunțită. Oricare ar fi cheia cu care se interpretează pantheonul vedic, fie metoda naturalistă (a școlii germane) fie cea animistă (cum insistă Lionel Barnett) — relațiile omului cu zeii se rezumau la sacrificii și rugăciuni; în acestea din urmă elementul suplicatoriu ajungea cîteodată compulsiv. Ignorăm pentru prezent cultul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

strămoşilor şi riturile magice împotriva demonilor — care abundă în straturile populare şi sunt copios exemplificate în *Atharva-Veda* — pentru a ne ocupa numai de cultul zeilor vedici. Rugăciunea e de o accentuată nuanţă ceremonială, fiind de cele mai multe ori numai un apendice la ritualul propriu-zis. E o *suplicio* liturgică prin care se cere zeului obiectul dorit de sacrificator sau păstrarea bunurilor (longevitate, turma, fii). Zeul e aproape obligat să împlinească această rugă, fie pentru valoarea imanentă, magică, a ritului, — fie pentru că piesele oferite prin sacrificiu l-au îmbunat şi l-au legat simpatic de sacrificator.

Zeii subsistă din oferte rituale: «Sacrificiul, oh Indra!, te-a făcut atît de puternic... Cultul ţi-a ajutat Fulgerul cînd ai despicat balaorul» *(Rig Veda*, cartea III, ch. XXXII, v. 12). La început zeii au fost muritori *(Taittaryia Samhita, VII, IV, 2, I; Satapatha Brahmana X, IV, 33* şi urm.; *XI, I. 2, 12*; etc.), şi ajung divini şi nemuritori prin sacrificiu *(Taitt. Sam. VI. III.* 4, 7; *VI.* III. 10, 2; VII. IV. 2, I; *Satapatha Brahmana* I. VI. 2. I, etc.); ei trăiesc din darurile pămîntului tot aşa cum oamenii trăiesc din darurile cerului *(T. S. III.* II. 9, 7; *Ş. Br.* I. II. 5, 24). Sacrificiul e principiul vieţii şi sufletul tuturor zeilor şi tuturor făpturilor *(Ş. Br. VIII*, VI. I. 10, etc.). Întrucît nemurirea lor e stabilizată şi prelungită prin sacrificiul Somei, zeii nu pot refuza dorinţele celor care îi întreţin, îi reconfortează şi le înzecesc puterile. Soma, de care depinde nemurirea, a fost revelată de către Agni şi Savitri. Alte texte spun că nemurirea zeilor e relativă, durînd numai o perioadă cosmică. Aşadar zeii iubesc pe cei care îi stimulează şi înviorează prin sacrificii, şi nu le pot refuza dorinţele. Magia ritului vedic, preţiozitatea detaliilor ceremoniale care se vor organiza în proporţii necunoscute altei religii — sunt fapte bine cunoscute. Comunitatea omului cu zeul prin sacrificiu era aşadar prea străvezie, prea anemică, tocmai din cauza puterii ritului în sine şi motivului lui care era suplicatoriu, conducînd mai degrabă la un contract decît la o armonie. Însăşi sacrificile expiatorii, după cum cu dreptate sugerează Macdonald, sunt suplicaţii.

Cea dntîi speţă de sacrificu expiatoriu, urmărind îmblînzirea mîniei zeului, se adresa de obicei lui Varuna, zeul bolţii cereşti şi păzitorul ordinei cosmice, cel care veghează asupra moralităţii şi căruia i se adresează confesiunea păcatelor. A doua speţă de sacrificiu expiatoriu e pur magică, urmărind înlăturarea păcatului ca pe o substanţă impalpabilă, anemică, fie prin ajutorul unui zeu (de cele mai multe ori Agni), fie prin foc, apă, plante medicinale sau formule magice (acestea din urmă sunt recomandate de către *Atharva-Veda).* În asemenea condiţii foarte puţină religiozitate ne apare într-o ceremonie vedică. Totuşi sacrificiul, act de renunţare şi ofertă mistică, posedă considerabile rezerve de sacralitate. E presiunea unui ordin transcendent şi revelat *(Vedele)* asupra experienţei individului. Chiar în cel mai neînsemnat sacrificiu, tot este o renunţare la anumite bunuri materiale, la obiecte necesare sau plăcute omului, în favoarea zeilor; dar, mai ales, e renunţarea la libertatea obscură, de obîrşie inferioară instinctivă, a individului şi submiterea lui unui ordin absolut *(Vedele).* Evident, caracterul fundamental al sacrificiului religios (căci sunt şi sacrificii magice) este ofranda, concretă sau virtuală; prin ofrandă se încearcă împăcarea sau armonizarea voinţii individului cu voinţa zeului. În India sacrificiul a fost obiectul unor foarte interesante procese de simbolizare algebrică şi de interiorizare. Pomenim de ele pentru că însăşi *Yoga* e o interiorizare rituală, cel puţin în anumite aspecte (cf. studiul nostru *The interiorisation of the Hindu Ritual*, în *Ricerche Religiose* 1932, N. 2). Îndeobşte, se încearcă interiorizarea unui rit cînd forţa lui sacră, eficacitatea lui de contact, e pierdută. Interiorizarea rituală e o reacţiune împotriva oficializării, obligativităţii şi uscăciunii cultului unei religii instituţionale, aşa cum sunt reacţiuni curente mistice şi ascetice în marile religii de stat.

Aşadar cînd nucleul de sacralitate al unui rit sacrifical se anemiază şi se pierde prin ritualism, prin stăpînirea absolută a detaliilor ceremoniale care instaurează magia în locul religiozităţii sacrificiului — reacţiunea nu întîrzie. În cazul Indiei, reacţiunea s-a manifestat fie prin noua orientare a Upanishadelor, *supra-rituală*, fie prin reorganizarea ascezei şi yogei. Această reorganizare s-a făcut fie pe căi sectare, fie direct în sînul brahmanismului. E foarte interesant de urmărit, de pildă, istoria zeului Shiva şi a infiltrării lui treptate în societatea indiană. Shiva era singurul zeu temut în epoca *Brahmanelor*, căci marii zei vedici fuseseră fie construcţii sacerdotale (ca «Sacrificiul») fie divinizarea forţelor naturale, făcută însă pe o cale abstractă, literară, construită. Shiva, dimpotrivă, e

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

încărcat de elemente populare, orgiastice și destructive, interpretate prin aspectul său de *Rudra, moartea — în — viață, ritmul creației cosmice* și disoluției ei periodice. În același timp, Shiva e și zeul favorit al asceților contemplativi, *muni*, și ajunge idealul lor. Dă așadar naștere la experiențe religioase în sînul unei organizații în care toată religiozitatea era rituală, lipsită de spontaneitate și de inițiativă. Shiva are o istorie prodigioasă în India, fiind astăzi patronul majorității populației hinduiste. Iar apariția și izbînda lui în societatea indiană se leagă și se explică prin celelalte reacțiuni împotriva ritualismului brahmanic și sacrificialismului magic. Se pare că efuziunea curentelor ascetice apare în istoria religiilor cînd mesajul inițiatorului, în cazul religiilor profetice și revelate, sau, cum e cazul religiilor naturiste, nucleul luminos al ritului — începe să se piardă, fie prin mondenizarea instituției religioase (biserica creștină după Constantin și originile ascetismului), fie prin magicizarea ceremoniilor (originea tuturor sectelor mistice).

[Continuarea în numărul viitor]

Vignetele : **Duca Miron**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

AQUA FORTE

Restituiri la o . . . «restituire»

Într-un volum îngrijit și prefațat de Ion Simuț, Editura Dacia din Cluj-Napoca ne-a oferit în 1982, în cel de al 66-lea număr al prestigioasei colecții «Restituiri», o amplă și reprezentativă *selecție* din creația literară a lui Teodor Scorțescu, scriitor interbelic de o oarecare notorietate, asupra căruia G. Călinescu mai ales atrăgea atenția în monumentala sa *istorie*.

Sînt «restituite» astfel în ediția la care ne referim : nuvela *Popi* („Cultura Națională", 1930), romanul *Concina prădată* (Editura Fundației, 1939) — ce dă și titlul cărții de față —, povestirea *Într-o temniță* (publicată în *Viața românească*, nr. 12/1921) și cîteva aforisme, *Fum* (apărute în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 4/1938).

Autorul ediției consideră că *«aceasta este dealtfel întreaga operă în proză publicată de Teodor Scorțescu»* (p. 17) și socotește povestirea *Într-o temniță* drept *«debutul prozatorului»* (p 8).

S-ar fi cerut poate un ton mai circumspect și mai puțin categoric în afirmații atunci cînd nu toate resursele documentare au fost investigate și cînd «surprizele» de această natură se pot ivi oricînd. Că lucrurile nu stau, din păcate, întocmai așa cum le crede Ion Simuț, ne-o dovedește și prezența lui Teodor Scorțescu în paginile revistei *Capitala*, al cărei prim număr, apărut la 2 aprilie 1916, reproduce pe copertă un desen semnat de... Paul Scorțescu. Găsim aici — pe lîngă alte cîteva poezii *(Planetei Marte, Trecînd printr-un hotel, Tîrziu, Pace)*, completînd seria celor trei sonete tipărite în *Viața românească* din 1914 *(Broaștelor, Din epoca de piatră, Salomeea*, republicate dealtfel și ele în *Capitala)* — nuvela *Salonul unde se gîndește*, din care s-a dezvoltat, probabil, mai apoi, romanul *Concina prădată*. Ea apare în foiletonul revistei între 1—20 iulie 1916 (an I., nr. 14—18), ultimului episod publicat autorul adăugîndu-i subtitlul *Razele de porțelan*.

Să fie însă această nuvelă adevăratul «debut» în proză al lui Teodor Scorțescu și singura lui *colaborare* ce i-a scăpat editorului său recent? Ghici, Ion Simuț !...

Constatări tardive

Răsfoind, acum cîteva zile, în căutarea unor detalii bibliografice, *notele* editorului la cel de al patrulea volum din *Operele* Hortensiei Papadat-Bengescu, apărute în seria „Scriitori români" a Editurii Minerva (București, 1980), am constatat uimiți că Eugenia Tudor-Anton continuă cu tenacitate să ne «demonstreze» nu numai o uluitoare lipsă de criterii în alcătuirea ediției respective, dar și serioase goluri de informație.

O *cronică a edițiilor*, publicată cu trei ani în urmă în chiar paginile revistei de față (Tom. 29, nr. 1, ianuarie-martie 1980, pp. 135—139) semnala bunăoară confuzia ce domnește de la un volum la altul în modul de abordare editorială a *textului* Hortensiei Papadat-Bengescu, de prezentare și de comentare critică a lui Cu republicarea romanelor *Logodnicul* și *Rădăcini*, în volumul IV din seria *Operelor*, editoarea a renunțat însă practic la orice aparat filologic, simplificînd *notele*, reducîndu-le substanța doar la consemnarea recepției critice, în epocă și în posteritate, a celor două cărți. Dacă la volumele I—III eforturile Eugeniei Tudor-Anton în stabilirea variantelor, ca și ale diverselor versiuni ale redactării, întîmpinau și unele justificate greutăți, de această dată, în cazul *Rădăcinilor* mai ales, procesul identificării și stabilirii variantelor și ale fazelor redactării era simțitor ușurat prin apariția paginilor eliminate de romancieră în spalt și prin consemnarea tuturor mo-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dificărilor operate în definitivarea cărții pe care o discutăm (vezi : *[Nory și amintirile ei]*, în *Manuscriptum*, an. X, nr. 2, 1979, pp. 137—143). Editoarea a refuzat însă acest neașteptat sprijin ; mai mult chiar a preferat să tacă milc în loc să le integreze ediției sale fie și prin simplă trimitere bibliografică. De ce ?

Se mai poate constata apoi că, deși existența unei *Bibliografii H.P.B.* precum cea alcătuită de Dorina Mercheș (Biblioteca centrală universitară, Iași, 1977) ar fi fost firesc să evite măcar în parte golurile de informație, Eugenia Tudor-Anton vehiculează în continuare un fond documentar extrem de sărac, incapabil să dea o imagine exactă asupra complexității fenomenului «H.B.P.» în proza românească interbelică. Iată numai două succinte exemple : 1. unul dintre primele fragmente, dacă nu chiar primul, desprins din corpul romanului *Rădăcini*, spre a fi încredințat presei cu doi ani înainte de apariția cărții, a fost publicat sub titlul *Un dejun pierdut*, în paginile revistei *Viața românească*, an XXVIII, nr. 9—11, septembrie—noiembrie 1936. El cuprinde începutul capitolului IV din volumul I al romanului. Evident, editoarea l-a scăpat ; 2. romanul *Rădăcini* n-a apărut în *octombrie* 1938, cum presupune Eugenia Tudor-Anton acreditînd o informație incertă dintr-un interviu al autoarei acordat lui Horia Liman, ci o lună mai devreme, în *septembrie*. Dovadă, o întreagă suită de autografe ale Hortensiei Papadat-Bengescu pe volum, datînd toate din primele zile ale lunii respective. (Să le amintim aici doar pe cele către O. Șuluțiu).

Două poezii inedite mai puțin

Există, se pare, o «boală» a *ineditului*. Fuga după ele a devenit în ultimii ani o preocupare a publicațiilor noastre literare, indiferent de valoarea sau rostul lor real. E de ajuns să pui eticheta *inedit* peste orice pagină manuscris, fie ea chiar informă, ca să o regăsești curînd reprodusă în nu știu care revistă. Și nu oricum tipărită, ci cu literă mare, în chenar, de obicei în centrul filei ca să iasă cît mai bine în evidență. Graba cu care se «confecționează» sau se obțin adesea asemenea *inedite* ar fi nefiresc să nu se soldeze și cu neplăcute surprize. *Pseudo-ineditul* abundă, întrece cu mult *ineditul* propriu-zis.

Cele două poezii *pseudo-inedite* pe care vi le semnalăm aici constituie însă un caz aparte pînă și în contextul acestei zbuciumate istorii a lui... *pseudo*. S-a mai întîmplat spre exemplu să se considere drept *inedite* pagini literare sau publicistice care fuseseră de mult tipărite în cine știe ce gazetă, almanah, revistă de provincie sau culegere colectivă, dar eroarea (în firea lucrurilor pînă la urmă) nu a mers atît de departe încît să se reproducă sub eticheta *ineditului* opere și creații artistice incluse în volumele autume ale unui scriitor. V. Voiculescu se bucură, se vede, de o asemenea onoare, de vreme ce, după o jumătate de veac și mai bine, două din poezile sale de tinerețe, cuprinse în volumele *Poezii* și, respectiv, *Din Țara Zimbrului*, sînt «redescoperite» în categoria ineditelor. «Performanța» o realizează Marius Pop — ce retipărește în *Astra* (an XVI, nr. 4, 1981) poemul *Mi-a răsărit o stea...*, publicat anterior în *Poezii* (1916) — și N. Vasilescu-Capsali ce transcrie, fără titlu, în *Luceafărul* (an XXV, nr. 11, 13 martie 1982) poezia *Acum cînd străbătut-am răspîntia*, inițial apărută în volumul *Din Țara Zimbrului* (1918).

ARISTARC

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SUMMARY IN SHORT

„Eminesciana" (studies and articles on Eminescu by Edgar Papu, Marin Bucur and Al. Paleologu) ; *An Urmuz Centenary* (Marin Sorescu and Const. Ciopraga) ; *Une théorie comparatiste de la littérature* (Adrian Marino) ; *Mateiu I. Caragiale* (Nicolae Manolescu) ; *55 years from the appearance of „Bilete de papagal" („Parrot notes")* (Ion Biberi) ; *Literary confessions : Ştefana Velisar-Teodoreanu ; Documentary contributions : C. Negruzzi* (Andrei Nestorescu) ; *The dialogue of arts : Richard Wagner* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga). The review also publishes unpublisched texts by Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Ion Marin Sadoveanu and G. Călinescu. The first number of this year begins the publication or the *Doctorate thesis* of Mircea Eliade in world premiere.

SOMMAIRE EN BREF

„Eminesciana" (études et essais sur Eminescu par Edgar Papu, Marin Bucur et Al. Paleologu) ; *Centenaire Urmuz* (Marin Sorescu et Const. Ciopraga) ; *Une théorie comparatiste de la littérature* (Adrian Marino) ; *Mateiu I. Caragiale* (Nicolae Manolescu) ; *55 ans depuis la parution de „Bilete de papagal" („Billets de perroquet")* (Ion Biberi) ; *Confessions littéraires : Ştefana Velisar-Teodoreanu ; Contributions documentaires : C. Negruzzi* (Andrei Nestorescu) ; *Dialogue des arts : Richard Wagner* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga). Ce numéro contient aussi des textes inedits de Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Ion Marin Sadoveanu et G. Călinescu, ainsi que la première partie de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade, dont la publication continuera dans les numéros suivants.

ZUSAMMENFASSUNG

„Eminesciana" (Studien und Artikel über Eminescu von Edgar Papu, Marin Bucur und Al. Paleologu) ; *Urmuz-Zentenar* (Marin Sorescu und Const. Ciopraga) ; *Une théore comparatiste de la littérature* (Adrian Marino) ; *Mateiu I. Caragiale* (Nicolae Manolescu) ; *55 Jahre seit dem Erscheien der Zeitschrift „Bilete de papagal" („Papageibriefe")* (Ion Biberi) ; *Literarische Bekenntnisse : Ştefana Velisar-Teodoreanu ; Dokumentarbeiträge : C. Negruzzi* (Andrei Nestorescu) ; *Dialog der Künste : Richard Wagner* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga). Die Zeitschrift giebt Originaltexte von Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Ion Marin Sadoveanu und G. Călinescu heraus, und auch den ersten Teil der noch unbekannten *Doktorarbeit* von Mircea Eliade deren Veröffentlichung in den folgenden Hefte fortgesetzt wird.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ

„Эминэсциана" (статьи и исследования о творчестве Эминеску за подписью Эдгара Папу, Марина Букура и Ал. Палеологу) ; *Столетний юбилей Урмуза* (Марин Сореску и Конст. Чопрага) ; Une théorie comparatiste de la littérature (Адриан Марино) ; *Матею И. Караджале* (Н. Манолеску) ; *55 лет со дня появления „Билетов попугая"* („Bilete de papagal") (Ион Биберн) ; *Литературная исповедь : Штефана Белизар-Теодоряну ; Документы : К. Негруцци* (Андрей Нестореску) ; *Диалог искусств : Рихард Вагнер* (Зое Думитреску-Бушуленга). В номере опубликованы также неизданные тексты Михая Эминеску, Тудора Аргези, Иона Марина Садовяну и Дж. Кэлинеску ; начинается публикация нигде ещё не печатавшейся *Докторской диссертации* Мирчи Элиаде.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 32, fascicula I, p. 1—108

Lei 30

În numărul viitor:

- Călinesciana
- Michel BUTOR — *Profesiune de credinţă*
- Inedit : G. ASACHI, Liviu REBREANU, Tudor VIANU
- Robert ANDRÉ — *O problemă de psihanaliză la Stendhal*
- Confesiuni literare : Radu TUDORAN
- BRÂNCUŞI în viziunea lui George USCĂTESCU

Administraţia revistei

EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro